antoine goléa

muzica din noaptea timpurilor pînă în zorile noi

volumul II

editura muzicală

Scanned with OKEN Scanner

ANTOINE GOLÉA

MUZICA

din noaptea timpurilor pînă în zorile noi

VOLUMUL II

Versiune românească şi traducere din limba franceză
de LIDA IGIROŞÍANU

EDITURA MUZICALA • BUCUREŞTI, 1987

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA SECOLULUI XX

O istorie a muzicii nu este o enciclopedie, nici un dicționar, mare sau mic. Pentru epocile trecute, incluzînd și secolul XIX, cititorul găsește firesc ca numele compozitorilor care figurează în asemenea dicționare să nu apară toate într-o istorie, doar dacă aceasta ar fi o operă uriașă și colectivă, cum și există de altfel. O istorie de dimensiune medie, scrisă de un singur autor, este totodată o evocare a epocilor și perioadelor succesive ale muzicii, o lucrare de referință cît și o estetică; acesta este cel puțin triplul țel urmărit în această carte. Enumerarea numelor tuturor ar transforma-o într-un catalog fără semnificație.

Desigur, pentru perioadele apropiate de data publicării cărții, problema se complică. Secolul nostru XX a ajuns la al patrulea sfert. Dată fiind viteza evoluției moderne, în toate tehnicile și în toate artele omului, se poate considera că, la fel ca pentru secolele trecute, timpul și-a făcut trierea, măcar o primă triere, pentru prima jumătate a secolului XX, și că este posibil a se trece peste muzicienii acestei perioade, ale căror opere nu au supraviețuit propriei lor dispariții. Desigur, nedreptățile istorice există, și este deci permis și chiar necesar să se facă excepție pentru unul sau alt muzician despre a cărui operă credem că nu ocupă locul pe care l-ar merita în repertoriul internațional. Specific „internațional", pentru că repertoriul național este cu totul altceva. Un compozitor minor, de mîna a doua, poate foarte bine să fie ridicat în frunte în țara lui, mai ales dacă acea țară nu are nimic mai bun de oferit lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru compozitorii în viață, de toate vîrstele, situația istoricului devine în mod special delicată. Să-i citezi pe toți, și nu numai să-i citezi, dar să-i și *comentezi,* ar fi o încercare uriașă și ar risca să dezechilibreze întreaga lucrare. Să faci o alegere ar însemna să-ți asumi o răspundere foarte grea și să riști de a comite greșeli pe care viitorul nu ar omite să le *consemneze* cu cruzime și să le deșerte în colecția de prostii universale ale criticii, destul de bogat înzestrată. Și totuși, istoricul care este și critic muzical, face această alegere în fiecare zi, iar această răspundere, și-o asumă dacă este curajos, integru, sincer. De ce, în rolul lui de istoric, ar face altfel ?

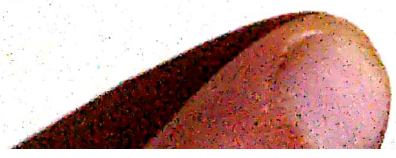
Această introducere este destinată să lumineze bine problemele care se pun. Există o fugă întotdeauna posibilă în fața răspunderii : să se omită pur și simplu, dintre cei în viață, pe cei a căror carieră și evoluție nu sînt vădit terminate, sau chiar deabia începute. Ar însemna, evident, să trecem sub tăcere toți „tinerii", să spunem cei sub treizeci de ani, fără a mai socoti diferența de „pornire". Altădată, istoricii muzicii procedau fățiș în acest mod ; într-o istorie a muzicii publicată prin 1910 în Franța, Debussy era citat în șase linii, la sfîrșit de tot, ca o tînără speranță destul de îndoielnică. Ori, în acea vreme, Debussy era autorul *„Cvartetului"*, al *„Poemelor lui Baudelaire"*, al *„Preludiului la după amiaza unui Faun"* și al lui *„Pelléas și Mélisande"*, pentru a nu cita decît aceste opere. Ce s-ar putea spune mai mult, și totuși, nu există leac, nu există ieșire. Trebuie să te azvîrli în apă, să încerci să faci cît mai bine, să nu respingi riscul de a te înșela, nici prin unele comentarii nici măcar prin tăcere.

Scanned with OKEN Scanner

UNDE ESTE PUBLICUL SECOLULUI XX?

Iată o altă întrebare prealabilă de extremă importanță. În ziua în care scriu acest capitol, citesc informația următoare într-un ziar demn de încredere : „Cinci sute de mii de tineri au asistat sîmbătă la Watkins Glen, în statul New York, la un festival de muzică pop, cu participarea orchestrei *„The Band"* și *„Gradeful Dead"*.

Să citățm și alte cîteva cifre. În Statele Unite, de unde provine această informație, sînt vreo cincizeci de societăți filarmonice, întreținînd fiecare o orchestră simfonică (se știe că în Statele Unite este vorba de întreprinderi particulare, statul nesubvenționînd nici o organizație artistică, oricare ar fi ea). În medie, aceste societăți au fiecare cel mult 10.000 de abonați, și aceasta este o cifră foarte generală. Ar fi deci în jur de 500.000 de persoane abonate la concertele clasice, pentru toate concertele dintr-un an, pe tot teritoriul Statelor Unite. Ce reprezintă acești 500.000 de abonați în fața acelor 500.000 de tineri care dau năvală la un singur festival de muzică pop, ținînd poate trei zile, într-un singur stat, într-un singur loc ? Nimic. Nimic, cu atît mai mult cu cît majoritatea abonaților se stabilesc în jurul unei medii de vîrstă de la 45 la 50 de ani, de vreme ce la Watkins Glen, pentru a-i asculta pe „The Band" sau pe „Grateful Dead", media ar trebui să se stabilească între 15 și 18 ani. Ori, cînd abonații actuali ai concertelor clasice vor fi dispărut, cîți dintre cei 500.000 de tineri vor fi devenit abonați în locul lor ? Doi la sută, poate, nici unul mai mult.



Scanned with OKEN Scanner

Vrem exemple europene ? Germania este vestită a fi o țară iubitoare de muzică clasică. München este un oraș de peste un milion de locuitori. Știm cîți abonați numără orchestra filarmonică din München pe an ? O mie două sute.

Parisul este, cu împrejurimile sale, o aglomerație de, în curînd, zece milioane de locuitori. Știm cîți abonați numără Orchestra din Paris ? Atît cît să se umple o dată pe săptămînă jumătate de sală a Teatrului Champs-Elysées, să tot fie 1400 de persoane aproximativ. Și știm cîți amatori merg la concert, la Paris, cu regularitate, măcar o dată pe lună ? 25.000.

Dar, se va spune, există Radioul, există discul, și chiar televiziunea. Desigur, sînt aici auditori, foarte numeroși auditori, mai ales pentru televiziune, unde audierea muzicii nu vine de altfel decît în rîndul al doilea. Dar să luăm radioul. Din cei 40.000.000 de francezi care, pe puțin, posedă un aparat, cîți ascultă concertele clasice de la radio (termenul clasic fiind luat aci în sensul lui cel mai general, în opoziție cu „pop") ? 400.000 ? 500.000 ? Acestea fiind niște cifre foarte mărinimoase. Și cum ascultă ei ? Pentru opt zecimi, ca fundal, trebuie să fim cinstiți și s-o spunem.

Și discul ? Aici este vorba de amatori serioși, pasionați, cel puțin pentru majoritatea lor. Spun pentru majoritate, căci mulți auditori, și chiar profesioniști ai muzicii, de exemplu critici, mi-au mărturisit că ei ascultă discurile făcînd în același timp altceva, nu numai să bea, să mănînce sau să facă o baie, dar chiar lucruri care cer, la rîndul lor, o oarecare concentrare. Cum ascultă ei, în acest caz, și ce reține din ceea ce ascultă ? Dar să-i lăsăm pe aceștia. Există auditori, și sunt relativ numeroși, care ascultă într-adevăr. Cunosc pe unii care, trăind în case izolate, la țară, ascultă la indiferent ce oră, la 12 noaptea ca și la cinci dimineața.

Relativ numeroși, dar cîți, în definitiv ? Îmi amintesc de tonul fericit și mîndru cu care un vechi director artistic al unei mari case de discuri, cu o difuzare atît în Europa cît și în America, îmi spunea într-o zi : „Din ultimele noastre discuri cu *Nunta lui Figaro*, am vîndut 40.000, mă auziți ?

Scanned with OKEN Scanner

40.000 !". Sîntem departe, foarte departe, o dată mai mult, de cei 500.000 de tineri de la *Watkins Glen*.

Dar, se va mai spune, nu a fost întotdeauna așa ? Și chiar mai rău ? Cîte persoane au asistat la premiera audiției Simfoniei Eroica a lui Beethoven ? 200, căci în salonul prințului Lobkowitz, o dată orchestra instalată nu puteau intra mai mulți. Și cîți, la concertul public, la „academie" unde s-a cîntat prima oară a Noua ? 2.000, la marele maximum, și Beethoven era cunoscut, celebru, „popular". Și de cîte ori s-a cîntat Simfonia a Noua, între prima sa audiție, în 1824 și moartea lui Beethoven în 1827 ? Nici o singură dată, în tot cazul nu la Viena. Pe urmă au fost Habeneck la Paris, Wagner la Dresda, în așteptarea lui Bülow, Hans Richter, Mahler și a celorlalți.

Sigur, toate acestea sunt adevărate ; și „poporul", masa, cum se spune astăzi, era și mai mult ținut departe de „marea" muzică decît în secolul XX. Iar acest popor avea și el muzica lui. Și aici începe imensa, insondabila diferență. Muzica populară a vremilor trecute, și încă pînă în primii ani ai secolului XX, era muzică. O muzică pe care nici unul din marii maeștri nu o disprețuia, de unde toți luau uneori și cîteodată esențialul propriei lor inspirații. Spun „inspirație", dar era și transferul temelor populare, așa cum erau în muzica „savantă", și nu făceau deloc figură proastă. Cît despre inspirație, se poate închipui un compozitor de astăzi, scriind ceva corespunzător mazurcilor sau polonezelor lui Chopin ? Doar mergînd să caute departe în trecut, altfel ce ar întrebuința el din prezent ? Jazul, bineînțeles, și-a avut momentul lui la începutul pătrunderii în Europa, dar într-un fel foarte limitat. Dar astăzi ? Unde este muzica populară, într-adevăr populară, a timpului nostru ? La Watkins Glen.

Întorcînd spatele muzicii populare, cea mai mare parte a compozitorilor secolului XX, și chiar cei mai mari, au săpat între ei și frumoasa, marea muzică a tuturor, o prăpastie devenită repede de netrecut. Știm bine, au fost excepții considerabile și vom reveni. Manuel de Falla, în Spania, George Enescu în România, Béla Bartók în Ungaria. Dar ce a făcut de fapt Béla Bartók ?. El cunoștea folclorul autentic pentru

care cheltuise ani întregi spre a-l culege, în scris și pe rulouri de ceară, cu o răbdare neobișnuită. El vroia să creeze din nou, și a reușit aceasta la perfecțiune. El este un mare creator în muzică, pe temelia muzicii populare, și nu în comuniune cu aceasta, ca Schubert de atîtea ori, ca Brahms, ca Debussy și ca Ravel încă, în anumite momente, dar atît de puțin! Și, desigur, marele Stravinski al primilor cincisprezece ani ai secolului a știut minunat să facă să retrăiască folclorul strămoșilor săi, dar a renunțat foarte repede.

Din ce în ce mai mult, muzica secolului XX a devenit în totalitatea ei, o artă destinată unui public cunoscător. Nici un om născut creator, de zeci de ani deja, nu mai este în stare de sintetizarea pe care chiar cei mai savanți compozitori de altădată o izbuteau în mod natural, și mai ales nu mai este în stare să compună asemeni limbajului unui trecut chiar relativ recent, un limbaj care, în vremea lui, era în definitiv același cu cel al muzicii populare. Lucrările erau mai savante, mai complicate, dar erau dintr-o aceeași lume, dintr-o aceeași epocă, dintr-un același univers sonor. În vreme ce astăzi... s-a izbutit din nou de a se face jaz în serie, în Franța cu André Hodeir, în Elveția cu Rolf Liebermann. Dar pop-ul ? E cu neputință de a face din pop altceva decît pop. Pop-ul este muzica secolului XX ; aici s-a ajuns.

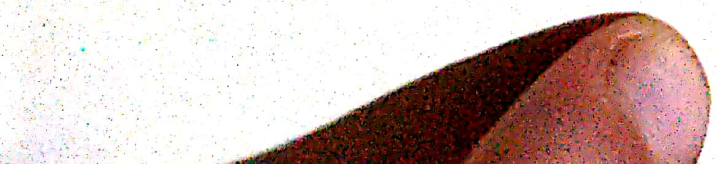
Și iată cealaltă înfățișare, ultima și cea mai regretabilă a situației : printre amatorii de muzică clasică, adică fiind opusă pop-ului, cîți ascultă muzica secolelor trecute, și cîți muzica timpului nostru ? Chiar luînd ca exemplu ultimii cincisprezece, douăzeci de ani, în care proporția s-a înclinat sensibil în favoarea muzicii moderne, dacă punem 80% de o parte, și 20% de alta, sîntem foarte generoși pentru muzica modernă. Și în această muzică modernă, totul se află amestecat : Debussy și Stravinski, Schönberg și Hindemith, Webern și Dutilleux, Boulez și Henze. Se află tot ce este nou în raport cu muzica secolului al XIX-lea de o parte, și tot ce este muzica trecutului de cealaltă. Tot, cu o singură excepție, și care privește de altfel exclusiv publicul tînăr : muzica pe bandă, muzica al cărei element esențial este zgomotul, muzica formală. Această muzică este singura pe care amatorii, pasionații, suporterii pop-ului o înțeleg și o adoră. La primele concerte consacrate lui Xenakis, la Paris, acum cîțiva ani, tinerii care

Scanned with OKEN Scanner

îl aclamau se plimbau cu toţii, chiar la aceste concerte, cu 45 de turaţii de cîntece şi de pop în bandulieră. Ei făcuseră saltul, încheiaseră bucla, ei care nu auziseră niciodată vorbindu-se despre Beethoven, şi pentru care Boulez, în măsura în care îl cunoşteau, însemna un bătrîn pisălog de-amar de vreme. Xenakis şi asurzitoarele sale bolboroseli la *Watkins Glen* nu sunt decît consecinţa logică a unei stări de fapt pe care istoricul este dator s-o înregistreze.

Trebuia neapărat trecută în revistă această situaţie, care este cu totul nouă în istoria muzicii. Să ne întoarcem spre toţi cei care, în secolul XX, au continuat să facă muzică, să facă muzica lor, şi au aruncat, toţi împreună, prin tendinţele lor divergente, o tulburare adîncă în fluviul majestuos al muzicii, aşa cum se dezvoltase în Europa de zece secole. Am evocat pe larg această situaţie în partea consacrată muzicilor zise tradiţionale : dacă acestea nu s-au clintit, muzica europeană s-a mişcat enorm. S-a putut spune, şi am spus-o, că naşterea polifoniei în secolul al IX-lea, şi instaurarea melodiei acompaniate şi a exprimării într-adevăr armonice în al XVII-lea, au fost revoluţii cu mult mai profunde şi mult mai importante decît apariţia atonalismului şi a serialismului în secolul XX. Acesta rămîne un adevăr, dar nu ar mai fi dacă muzica serială, aşa cum gîndea Schönberg, ar fi devenit singura muzică, tehnica şi exprimarea serială singurele tehnici şi exprimări ale muzicii de astăzi. Or, ştim care este realitatea. Pe lîngă muzica serială, multe alte tehnici de compoziţie, unele vechi, altele noi, au produs opere valabile şi uneori capodopere. Şi, de atunci, s-a produs un fenomen încă şi mai grav, muzica serială a murit de moartea ei bună, cei care se mai agaţă de ea astăzi sunt consideraţi ca iremediabil depăşiţi de tinerii sălbatici ai electronicii, ai aleatorismului şi ai informaticii. Istoricul are şi el cuvîntul : el trebuie să ţină seama, cu loialitate, de tot ce a zguduit pînă în prezent acest secol XX.

Şi atunci să ne amintim : la 22 august 1862, într-o locuinţă modestă din Rue au Pain, la Saint-Germain-en-Laye, în Ile de France, un copil, născut în zori, la orele patru dimineaţa, deschidea ochii asupra soarelui ce răsărea pe cerul încă palid, dar deja în mişcare, al acelui univers care va fi al lui, şi ale cărui urechi captau, încă în mod inconştient, primele pale ale vîntului trecînd printre copaci...



Scanned with OKEN Scanner

Claude DEBUSSY

Nimic nu părea să predestineze muzicii pe copilul unui mic negustor de porțelanuri, faianțe și mărunte bibelouri chinezești, care va da faliment trei ani după nașterea fiului său și se va stabili la Paris ca funcționar al Companiei de Căi Ferate de la Fives-Lille. Un șir de întîmplări l-au adus la muzică și, în primul rînd, cîteva șederi prelungite la Cannes, la o soră a tatălui său, fastuos întreținută de un financiar pe care Debussy însuși, l-a crezut, o vreme, adevăratul lui tată. În mediul monden și superficial artistic al acestui cuplu își dădură seama de talentele copilului, îl puseră să studieze pianul și îl prezentară doamnei Mauté de Fleurville, ultima elevă în viață, în vremea aceea, a lui Chopin și, pe lîngă asta, soacra lui Verlaine. Talentul său se afirmă atunci excepțional, la unsprezece ani intră la Conservatorul din Paris, unde a fost, timp de zece ani, un elev silitor, conștiincios în disciplinele cele mai diferite. Nu izbuti însă ca pianist, nu putu niciodată să ia un premiu întîi, și îi fu greu să demareze, cu un anume Durand, profesorul lui de armonie, spirit tradiționalist mărginit. Dar profesorul lui de pian, Marmontel, fu acela care îi procură un loc de pianist al casei la extravaganta Doamnă von Meck, prietena lui Ceaikovski, la care stătu, trei ani de-a rîndul, de fiecare dată mai multe luni, însoțind-o în călătoriile ei prin Europa, descifrînd partiturile maestrului invizibil, aranjîndu-le și cîntîndu-le la patru mîini cu patroana, dînd și lecții de pian fiicelor ei. Această ultimă activitate îi deveni fatală, pentru că se îndrăgosti la

disperare de una din elevele lui și îi ceru mîna mamei, care îl dădu imediat afară. Această prietenă a artelor și a artiștilor ținea sus și ferm drapelul castelor și al convențiilor sociale, îl considera pe micul Debussy ca pe un servitor întru muzică, fără nimic mai mult, și ar fi găsit monstruos ca fata ei să se căsătorească cu un coate-goale.

La Conservator, Debussy nu se simțea la largul lui decît în clasa de compoziție a lui Ernest Guiraud, pe care și-o alesese s-o frecventeze, preferînd-o celei a lui Massenet. Totuși, era departe de a-l disprețui pe acesta, a cărui influență este sensibilă în toate lucrările sale din tinerețe și mai tîrziu, pînă la „Pelléas". Dar Guiraud avea un spirit infinit mai deschis și Debussy — notele luate de camaradul lui de clasă Maurice Emmanuel o dovedesc — putea să-i spună cu sinceritate ce gîndea despre învățămîntul oficial și să-i încredințeze, dîndu-i exemplele lui la pian, ceea ce muzica, deja, reprezenta pentru el. Desigur, i se întîmpla lui Guiraud să-l pună la locul lui, amintindu-i, de exemplu, că petrecuse zece ani la Conservator și că dacă se putea pregăti să zboare cu propriile lui aripi, era grație unui învățămînt clasic de o extremă soliditate. Este ceea ce ar trebui amintit tuturor acelora, printre tinerii de ieri și de astăzi, care „compun" muzică fără a cunoaște a-b-c-ul.

Debussy compusese foarte puțin în timpul anilor săi de Conservator, nu avea nimic dintr-un copil minune ; s-a dezvoltat încet, dar într-un mod cu atît mai profund și definitiv. Pentru a face pe plac părinților lui și a unor prieteni pe care-i frecventa de la douăzeci de ani, Pierre Vasnier și mai cu seamă pe tînăra și frumoasa lui soție, pe care o iubea cu pasiune și de care era iubit, el acceptă nu numai să se prezinte la concursul de la Roma, dar chiar să se prezinte din nou după ce nu recoltase, prima oară, decît un premiu al doilea. El luă marele premiu cu cantata *„Fiul risipitor"*, nu fără să fi primit și urmat sfaturile lui Gounod, care era președintele juriului și care-i presimțise, de la primul concurs, geniul. Această întîlnire fu hotărîtoare, căci îi arătă lui Debussy că nu era nevoie să rupi voit și cu bruschețe toate legăturile pentru a face o muzică bună și chiar nouă

Scanned with OKEN Scanner

El rămase cu convingerea că legăturile cu tradiția erau la fel de importante ca viziunile de viitor, că unele nu mergeau fără celelalte amintindu-și de aceasta toată viața lui, chiar în operele sale cele mai noi și mai îndrăznețe. Pentru cantata de la Roma el se lăsă cu voluptate influențat de Massenet, nu fără a pune un accent personal care plasa muzica lui la o mie de leghe și o sută de coți deasupra celei a modelului său parțial.

El plecă la Roma împotriva voinței sale, căci despărțirea de Blanche Vasnier îl costa teribil. Se plictisi tare și se răzbună trimițînd Institutului primele sale opere într-adevăr personale, cum era *„Cantata primăverii"*, pe care acei domni de la Quai Conti [1] o găsiră bizară, de neînțeles și de neexecutat, fără a mai vorbi de Saint-Saëns care era furios că Debussy îndrăznise să întrebuințeze ca tonalitate principală *Fa diez major*. El ura cercul de la Villa Medicis, se refugia la țară în casele bogaților și nobililor italieni și se ducea în biserici, unde avu revelația artei lui Roland de Lassus și a lui Palestrina. Se întoarse după doi ani la Paris, renunțînd la bursă și la o viață asigurată, aducînd cu el ultimul „trimis de la Roma", lucrarea *„Domnișoara aleasă"* în care se află concentrat primul Debussy, cel mai personal. Pe textul prerafaelit al lui Dante Gabriel Rosetti, el compusese o muzică a cărei fluiditate sonoră, bogăție și ciudățenie a coloritului și armoniilor în principal modale, alcătuiau o operă dintre cele mai personale. Pe de altă parte, această operă plonja într-un trecut pe care Debussy avea să-l evoce și să-l învie continuu în timpul întregii sale vieți creatoare, bineînțeles nu într-un spirit epigonal, ci în acel spirit de sinteză cu noul, cu acel ceva nicicînd spus, al cărui inepuizabil secret l-a păstrat în întreaga lui viață creatoare, și într-un mod din ce în ce mai accentuat către sfîrșitul acestei vieți.

În mod misterios, întoarcerea de la Roma — sîntem în 1887 — nu este urmată de reîntîlnirea cu Doamna Vasnier. Este, dimpotrivă, ruptura, și nu s-a știut niciodată prea bine de ce, dar se poate presupune că la 25 de ani Debussy simțea nevoia unei vieți în întregime liberă, o viață de adult,

[1] Expresie prin care se înțelegea Academia Franceză (n. tr.).

ca urmare normală a dragostei lui neostentative cu o femeie mai în vîrstă ca el, dragoste a cărei coloraţie oedipiană poate părea evidentă. Îşi părăseşte de asemeni părinţii şi se instalează în Rue de Londres, într-o locuinţă la mansardă, mai curînd un adăpost mizer, mobilat cu o singură mobilă de lux, un magnific Pleyel închiriat. Va duce de aci înainte o viaţă de boem, fără nici o securitate materială, cîştigîndu-şi cu greu existenţa, dînd lecţii de pian şi cîntînd, în saloanele în care este primit, reducţia pentru pian a operei „Parsifal". El frecventează pictori, scriitori, mai mult decît muzicieni, Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Henri de Régnier, Pierre Louys, căruia îi deveni prieten intim, de asemeni Proust, încă complet necunoscut, Claude Monet şi alţi membri ai grupului impresionist. Are şi o nouă legătură ; Aleasa lui, Gabrielle Dupont, „cu ochii de oţel" sau „cu ochii verzi", este teoretic vînzătoare într-un mare magazin, dar este foarte probabil să o fi întîlnit pentru prima oară într-o seară, pe stradă. Legătura lor fu zguduită de certuri cumplite dar şi de zvonurile pe care anumiţi „prieteni" ai lui le făceau să circule.

Această viaţă dezordonată nu avea nici o legătură cu aceea a creatorului Debussy. Era de altfel necunoscut ca atare în afara unui cerc foarte restrîns, unde anumite mondene (ca odinioară doamna Vasnier, care nu era o mondenă, dar care avea o voce agreabilă şi uşoară, şi pentru care el compusese *„Micile arii uitate"*), consimţeau să-i interpreteze melodiile, punîndu-l să le acompanieze. Era uneori un fel de mecenat, cu rezultate materiale destul de modeste, dar ceea ce era important era să se facă cunoscut în acest mod, în aşteptarea unei audienţe mai largi care va trebui să vină într-o zi, fără să fi avut, ca în zilele noastre şi după o tehnică pe care Stravinski avea s-o pună admirabil la punct, comenzi oficiale, sau nişte mari mecena particulari, care nu au dispărut total decît după al doilea război mondial.

În fapt, Debussy nu era deloc grăbit, şi nici nu i-ar fi trecut măcar prin minte să-şi cîştige existenţa compunînd muzică. Îşi continua ucenicia, ducîndu-se ca toţi muzicienii din

generația lui la Bayreuth să asculte operele lui Wagner. Reprezentarea operei „Parsifal" l-a răscolit adînc, i-a confirmat ceea ce știa deja din citirea partiturii. El se apucă, pe de altă parte, să proclame *urbi et orbi* că nu putea suferi „*Tetralogia*" și, în general, tehnica și estetica leit-motivului wagnerian, dar ceea ce detesta în realitate erau imitațiile greoaie și plate ale epigonilor francezi ai lui Wagner, acele incredibile drame muzicale populate de personaje mitologice cu coifuri, lănci și căști cuprinzînd o listă prealabilă a temelor conducătoare în fruntea partiturilor. Îi plăcea mai puțin „*Tristan*", dar e adevărat că nu-l văzuse la Bayreuth, atunci cînd, în vîrstă de aproape treizeci de ani, ar fi putut fi copt pentru a fi subjugat de farmecul operei, ci mult mai devreme, în compania doamnei Von Meck, într-o seară la Viena, unde o legendă, și ea tenace dar niciodată verificată, îl făcu să-l întîlnească pe Wagner.

În perioada verilor sale bayreuthiene compune prima sa lucrare într-adevăr importantă, „*Cinci poeme de Baudelaire*" în care influența lui Wagner se face simțită în al patrulea poem, „*Reculegere*", dar în care „*Balconul*" și „*Fîntîna arteziană*" datorează mult celui mai bun Massenet, și în care „*Armonie a serii*" și „*Moartea îndrăgostiților*" redau accentele cele mai noi, cele mai personale. Așa cum este, acest ciclu înseamnă o capodoperă de lirism și poezie, singura care poate prelua schimbul în istoria melodiei franceze, a marilor melodii de Duparc, cu adaosul că aci, muzica pianului este infinit mai personală, realizînd acel paradox miraculos al unei uniri profunde a instrumentului și a vocii, în același timp într-o totală independență a celor două. Însăși alegerea poemelor se arată admirabilă și totodată un act de mare îndrăzneală, căci era un joc de noroc să pui pe muzică de exemplu „Balconul", din pricina muzicii intrinsece a versului baudelairian, din pricina desfășurării poetice și psihologice tot imense, voite de Baudelaire și realizate în mod miraculos doar prin exprimare. Totuși — aceasta este evident — muzica transfigurează complet poemul, face din el altceva rămînînd totodată profund credincioasă esenței poemului. Te surprinzi ascultînd această operă visînd la ceea ce Debussy — și numai Debussy — ar fi putut izbuti punînd pe muzică o tragedie de Racine. Contrar cîtorva dintre cei mai mari înaintași ai lui

Scanned with OKEN Scanner

în domeniul Lied-ului și al melodiei, Debussy nu a pus niciodată pe muzică poeme proaste sau mediocre. Nici „*Balconul*“, nici „*Reculegere*“ nu l-au speriat, și se poate spune că poemul cîntat aduce ceva pe care poemul singur nu-l conținea, o densitate tristanescă a atmosferei, lucru pe care doar imbecilii — dar mai sunt încă destui — i-l puteau reproșa lui Debussy. Dacă se insistă aici asupra acestei lucrări, dacă i se acordă un loc care ar putea părea disproporționat cu acela dat unor capodopere consacrate, este tocmai pentru că ea face încă obiectul ironiilor debussyștilor „puri“ de nouă manieră, care nu mai este aceea a debussyștilor de altădată, pentru care compozitorul nu era decît un delicat și fermecător muzician tipic francez din Ile de France, dar aceea a doctilor necruțători pentru care „*Focuri*“ este opera capitală a lui Debussy prin înfățișarea cu adevărat profetică a structurii sale și care nu vor să vadă în ansamblul operelor lui Debussy decît ceea ce corespunde teoriei lor prefabricate asupra raporturilor între acesta și Webern, fără a mai vorbi despre faptul că se pot regăsi „Jocuri“ sau încă și anumite studii pentru pian în „*Ciocanul fără stăpîn*“ ale lui Boulez. Găselnițele lor sînt uneori foarte ingenioase, dar ei greșesc vrînd să le generalizeze și să facă să intre toată opera lui Debussy în cămașa de forță a vederilor lor tiranice și total părtinitoare. Debussy este muzicianul libertății, și această libertate se manifestă minunat în „*Poemele lui Baudelaire*“ și nu va aștepta nici măcar opera „*Preludiu la după amiaza unui faun*“ pentru a triumfa.

În adevăr, la acea epocă, Debussy renegă pe înaintașii săi mult mai mult în cuvinte decît în muzica lui. Faptul că „*cvartetul*“ lui pentru coarde din 1893 se plasează în continuitatea muzicii ciclice a lui Franck nu poate constitui un defect decît pentru aceia care cred că fiecare nou muzician trebuie să fie un monstru născut prin generație spontanee și să posede de la naștere limbajul și estetica lui proprie. Și succesul triumfal care întîmpină la 22 decembrie 1894 interpretarea lucrării „*Preludiu la după amiaza unui faun*“ nici măcar nu le deschide ochii asupra absurdității exigențelor lor. Că, așa cum a spus-o pe drept Boulez, „flautul faunului instaurează o respirație nouă artei muzicale“, este sigur, și este extrem de important.

Scanned with OKEN Scanner

Dar că primul succes al operei nu s-a datorat acestui nou aspect al operei este evident dacă vrea într-adevăr să ne amintim că publicul nu aplaudă niciodată ceea ce este cu totul nou pentru el, dar cu predilecție numai ceea ce îl întărește în obiceiurile lui, și că tocmai aspectele familiare ale unei noi opere sunt acelea care-l fac să accepte ceea ce este într-adevăr nou. Succesul *„Preludiului"* a fost atît de viu, încît Gustave Doret, care-l dirija în timpul acelui concert memorabil la Societatea Națională de Muzică, l-a determinat să-l reia imediat. În cele din urmă, ceea ce publicul aclama era legănarea subtilă între cele două teme ale flautului și ale harfei, a flautului și a întregii orchestre, era admirabila claritate a unui expozeu muzical care te trimitea de-a dreptul la poemul lui Mallarmé, era sensul profund al operei, universalizarea senzualității faunului în senzualitatea și palpitarea de iubire a universului, din care propria lui temă, „flautul faunului", nu este, evident, decît un element. Ansamblul desfășurării operei se supune unei structuri formale de o rigoare și o logică absolute, condiție prealabilă a punerii în evidență a libertății, pe care în alte locuri, ea o respiră.

Desigur, pe măsură ce Debussy va înainta în opera sa, echilibrul între disciplină și libertate își va modifica proporțiile. Disciplina se va ascunde din ce în ce mai mult îndărătul abundenței de imaginație, și deci a libertății. Dar trebuie subliniat cu tărie că această libertate care va ajunge la năsocirea formelor din care va fi dispărut orice urmă de regulă clasică, va fi întotdeauna funcțională ; vreau să spun că va servi întotdeauna exprimarea cea mai rafinată — poetică, psihologică, vizuală, dramatică — după împrejurare. A nega acest fapt și a face din Debussy cel mai dintîi dintre „căutătorii sunetului în sine", campionul unei muzici care se concentrează asupra problemelor limbajului său propriu, fără semnificație și fără nici un țel străin acestui limbaj, care prin aceasta devine absolut gratuit, într-un cuvînt a face din Debussy un muzician abstract este de o totală absurditate. Încă o dată, ceea ce caută el, în tot lungul operei sale, este sinteza între trecut și propriul său prezent ; și mai mult încă decît culoarea, instrumentația și alte caracteristici ale sunetului în sine, limbajul armonic și economia mijloacelor formale sunt acelea care constituie armele esențiale ale stilului său.

Scanned with OKEN Scanner

Această polemică apărută o dată cu „*Preludiul*“ apare din nou în legătură cu cele trei Nocturne pentru orchestră. La origine, Debussy se gîndea la o operă pentru vioară solo și orchestră, destinată lui Eugène Ysaye. El renunță în cele din urmă, și este păcat că partitura în întregime terminată a acestei versiuni s-a pierdut în mod iremediabil. Cu nimic mai mult ca pentru „*Preludiu*“, nu poate fi vorba aci de o „formă mobilă“, așa cum au avansat în mod imprudent unii admiratori. Și la fel ca „Preludiul“, Nocturnele au semnificații precise, care reies mai întîi din numirile lor — „*Nori*“, „*Sărbători*“ și „*Sirene*“ — și apoi din nota fără echivoc pe care Debussy a inclus-o în programul lucrării, în care descrierea a ceea ce muzica trebuie să evoce și să sugereze este de o finețe și de o precizie extraordinară. A spune că aceasta era o „concesie“ pe care Debussy o făcea publicului înseamnă a avansa o afirmație pentru care nu avem nici cel mai mic început de dovadă. Nu putem împiedica pe nimeni să analizeze astăzi „*Nocturnele*“ pe un plan fără rezerve structural și sonor ; dar orice interpretare corectă a Nocturnelor va ajunge la impresiile pe care Debussy voia să le suscite, atît de puternică este puterea de evocare a acestei muzici.

„*Nocturnele*“, ca și, mai apoi cele trei „*Cîntece ale lui Bilitis*“, pe niște poeme ale lui Pierre Louys, se plasează la epoca lucrului pentru „*Pelléas și Mélisande*“ ; se poate chiar spune că aceste „cîntece“ sunt studii în care Debussy se prepară pentru partea vocală a Mélisandei. Această operă, singura pe care Debussy a dus-o la bun sfîrșit, pune în foarte mare încurcătură pe apologeții unui Debussy al „muzicii în sine“, informală și abstractă. Pentru a-l combate fără să aibă aerul, ei atacă, așa cum făcuseră contestatarii faimoasei repetiții generale din 28 aprilie 1902, textul, pe care-l ridiculizează cu strășnicie, pe cînd acesta este una din dramele cele mai simple, cele mai înduioșătoare din întreaga mișcare simbolistă, cu un dialog de o naturalețe perfectă și, în simplitatea lui, de o incredibilă bogăție. Se poate spune totul, din viața curentă ca și din drama vieții ființelor, cu replici luate din „Pelleas“. Este întotdeauna deosebit de comic să întîlnești oameni care se consideră mult mai inteligenți și mult mai rafinați ca însuși Debussy, care a ales acest text în deplină cunoștință de cauză, pentru că el corespundea exact cu ceea ce cerea el unui libret

Scanned with OKEN Scanner

de operă. Declarația lui asupra libretistului ideal se găsește în celebrele carnete de notații ale lui Maurice Emmanuel : „Cel care, spunînd lucrurile pe jumătate îmi va permite să-mi grefez visul meu pe al lui ; care va concepe personaje a căror poveste și habitat nu vor aparține nici unei vremi, nici unui loc ; care nu-mi va impune «scena de făcut» (scena obligatorie a tuturor dramelor bulevardiere ale epocii) și mă va lăsa liber, pe ici pe colo, de a avea mai multă artă ca el și de a-i termina opera..." Drama lui Maeterlinck corespundea exact acestui ideal și nu a pierdut nimic, astăzi, din simplitatea și adevărul ei. Miracolul reușit de Debussy este acela de a fi transfigurat muzicalmente acest text în asemenea fel, încît nu mai este cu putință, de atunci, să-l imaginezi fără muzică ; este miracolul de a fi pus în muzică tot ceea ce exprimă textul, nivelul cel mai ridicat, și absolut care este acela al limbajului muzical în general în raport cu limbajul poetic, dar de a-i fi păstrat nu mai puțin necesitatea lui, pentru că fără înțelegerea perfectă a textului în timpul reprezentației, muzica nu mai exprimă nimic și se derulează fără a conține nimic.

„Scandalul" din 1902 a fost, se știe, un fals scandal, provocat de intrigile lui Maeterlinck, furios că Debussy o preferase nevestei lui, Georgette Leblanc, pe Mary Garden pentru rolul Mélisandei, ca și de wagnerienii foarte energici, care vedeau în această operă negarea și lichidarea wagnerismului. Era un fel de a considera foarte superficial lucrurile, și publicul, cel adevărat, nu s-a înșelat. De la primele reprezentații care au urmat repetiției generale, succesul s-a afirmat franc, net, entuziast, și nu s-a mai desmințit niciodată de atunci. Desigur, „*Pelléas*" nu a atins niciodată cifra reprezentațiilor cu „*Tosca*" sau „*Louise*", „romanul muzical" al lui Gustave Charpentier, născut la Dieuze în 1860 și care, mort la Paris în 1956, avea să devină mai mult ca nonagenar. „Louise" reprezenta tot ceea ce Debussy detesta în materie de melodie ușoară și sentimentalism naturalist. Să spunem că era o altă lume, exact la antipodul celei din „Pelleas", și că dacă Debussy, în cronicile sale din Revue Blanche, a menajat opera și pe autorul ei, a fost pentru că punerea în scenă a operei „Louise" nu precedase decît cu un an pe cea a lui „Pelléas" la Opera Comică și că îi era într-adevăr greu lui Debussy să

Scanned with OKEN Scanner

atace din toate puterile o operă pusă în scenă de același Albert Carré ce îi promisese să-i pună în scenă „*Pelléas*“ și care și-a ținut apoi în mod magnific făgăduiala. „*Pelléas*“ este și rămîne o „operă pentru cunoscători“, și împărtășește această situație cu „*Cosi fan tutte*“ și „*Flautul fermecat*“.

Ceea ce Debussy a pus pe muzică cu „*Pelléas*“ este o poveste de o simplitate emoționantă, care ar putea părea îngrozitor de banală, dacă ar fi lipsită de noblețea simplă a textului și de poezia intensă a partiturii. Berg va spune prezentînd „*Wozzeck*“-ul lui că nu s-a gîndit niciodată să revoluționeze opera compunînd-o; Debussy ar fi putut spune același lucru în legătură cu „*Pelléas*“. Nu numai că nu a încercat să facă cu nici un preț „ceva nou“, cum fac astăzi o mulțime de mediocri care se tem de umbra lor și preferă adesea să nu compună deloc decît să compună ceva ce ar putea semăna cu o operă sau cu o încercare de operă existentă, dar s-a sprijinit foarte mult pe un mănunchi de tradiții uneori contradictorii și adesea foarte vechi, pentru a compune o operă în care, o dată mai mult, sinteza între vechiul și noul pe care o introdusese, constituie aspectul cel mai magistral. Recitativul cîntat ajunge pînă la tradiția lui Monteverdi și a lui Schütz, cu prozodia specifică a limbii franceze, de care Debussy a ținut seamă în cea mai mare măsură, lucru care i-a permis să izbutească această fuziune intimă între text și muzică atît de rar realizată în alte împrejurări. Marile elanuri lirice ale lui *Pelléas*, eroul, în primul tablou din actul al treilea și în ultimul din actul al patrulea, nu refuză să-și amintească de ceea ce are mai bun Massenet ; cît despre Golaud, omul nenorocit, îndrăgostit, gelos de moarte și care va deveni asasin din gelozie, și mai ales Arkel, bătrînul rege orb și vizionar, păzitor al destinelor, aceștia cîntă cum cîntau Boris și Pimen în „*Boris Godunov*“. Aici, totuși, nu e vorba nici de tradiție nici de influență directă, ci de perspicacitate și de aceeași genialitate, pentru că — niciodată nu va fi îndeajuns amintit — Debussy nu cunoștea opera „*Boris*“ în momentul în care compunea „*Pelléas*“, nu cunoștea atunci, din muzica, rusă, decît pe Ceaikovski prin intermediul doamnei von Meck.

Limbajul armonic al operei *Pelléas* se bazează esențialmente pe modurile muzicii franceze a evului mediu și a

Renașterii. Dar și aci, opera de sinteză a lui Debussy este extraordinară : cînd folosește o tonalitate modernă, o face ca și cînd ar întrebuința modul vechi pe care-l constituia odinioară, și astfel îi este permis să se exprime tonal, cînd crede că aceasta e necesar, fără a cădea în banalitatea în care, la capătul a două secole de servicii bune și credincioase, limbajul tonal cădea în mod fatal, cînd nu era alterat, transformat, schimbat în semnificație într-un fel oarecare. Și încă și aci Debussy merge mai departe : el întrebuințează în mod abundent gama hexatonală, deschizînd astfel porțile atonalismului, zece ani înaintea lui Schönberg care, în 1902, atunci cînd *Pelléas-ul* lui Debussy era prezentat la Paris, compusese un vast poem simfonic pe același subiect, în care s-ar putea găsi premise ale atonalismului pe care însă nu-l va realiza decît în 1908 cu „*Cartea grădinilor suspendate*".

În sfîrșit, sunt motivele conducătoare și interludiile între tablourile fiecărui act. Motivele conducătoare îți amintesc de structurile wagneriene, dar la Debussy au o semnificație diferită : mai mult pur ilustrative decît psihologice și crează adesea o urzeală sonoră în care se suprapun cîte două sau cîte trei, ceea ce nu este niciodată cazul la Wagner. De aci a proclama că *Pelléas* este stindardul ridicat împotriva lui Wagner și a leitmotivului, înseamnă a cădea categoric în ridicol.

În privința interludiilor, circulă povești false, dintre care aceea că ele nu ar fi existat la origine, și că Debussy le-ar fi compus în ultimul moment, în timpul repetițiilor la Opera comică, pentru a permite, la cererea lui Carré, schimbările decorurilor grele și construite. Este inexact, interludiile existau, erau doar prea scurte, pentru unele schimbări, și Debussy a trebuit să le lungească. Cu atît mai bine, căci aceasta i-a permis să ne lase unele dintre paginile sale orchestrale cele mai reușite. Nu este deci adevărat că era împotriva interludiilor ; era foarte conștient de necesitatea continuității tramei simfonice. Căci orchestra este de o extremă importanță, ca element expresiv și ca motor al acțiunii, și este mai mult prin structura armonică și ritmică decît prin culoare ; dovada este că o audiție la pian a „*Pelléas*"-ului rămîne emoționantă în sine, lipsindu-se foarte bine de culorile or-

Scanned with OKEN Scanner

chestrei. Totul, în cele din urmă, stă în sufletul personajelor, așa precum muzica, și singură muzica îl exprimă. Relativ la aceasta, personajul Mélisandei este o reușită exemplară, căci încarnează minunat ceea ce întreaga operă conține mai prețios : expresiunea misterului ființelor în lumina reacțiilor lor elementare.

Pentru Wagner, „*Tristan*“, pe care „*Pelléas*“ îl amintește prin atîtea aspecte ca negativul fotografic misterios și neașteptat al unui portret gravat cu sălbăticie, era esențialul vieții sale interioare, veritabila lui autobiografie, dincolo chiar de fapte și de date. Dar ce însemna „*Pelléas*“ pentru Debussy ? Nimic precis, pe atît de evident în tot cazul. Trei ani înainte de crearea operei, în 1899, Debussy o va părăsi pe Gaby Dupont, nu fără ca aceasta, pentru a încerca să-l rețină, să se dedea la o tentativă de sinucidere. Nu este decît primul și nu din cele mai penibile scandaluri ce se vor succeda în viața lui Debussy. Compoziția „*Pelléas*“-ului a „*Nocturnelor*“ și „*Cîntecelor lui Bilitis*“ se plasează în epoca în care Gaby stăpînește simțurile, dar, cu certitudine, nici sufletul nici spiritul lui Debussy. Pentru el, „*Pelléas*“ nu putea fi decît cel mult reflextul unei amintiri îngropate în negurile subconștientului. Pelléas, acest Tristan, Mélisande, această Isolda, Golaud, mai cu seamă, acest rege Mark, de nouă manieră : datorită lor, care deveneu vii pentru el pe măsură ce îi făcea să devină astfel însăși muzica, cea mai intimă, aceea a sufletului său.

Debussy o părăsește pe Gaby pentru a se căsători cu Lily Texier, o splendidă croitoreasă care lucra acasă și era fiica șefului de gară dintr-un mic orășel pe Yonne, unde își va petrece de aci înainte vacanțele. O iubea în felul lui, și poate că de data aceasta intra în dragostea lui altceva decît simpla pasiune fizică. Dar căsătoria aceasta nu era sortită să dureze, Debussy-ul de patruzeci de ani nu atinsese încă plenitudinea aspirațiilor sale. O va atinge făcînd cunoștință, doar la trei ani după căsătoria sa, cu Emma Bardac, soția foarte frumoasă, foarte cultă și foarte muziciană a unui bogat bancher, al cărui fiu era elevul profesorului de pian Claude Debussy. Cîntăreață și ea, prezentase în salonul ei, cinsprezece ani mai înainte, „*La bonne chanson*“ de Fauré. Din lucrările lui De-

Scanned with OKEN Scanner

bussy, ea avea să interpreteze „*Sărbătorile galante*“, născute odată cu „*Imaginile*“ pentru pian, „*Stampele*“, primele lucrări ale unei suite de opere pentru pian, care, trecînd prin „Preludii“ vor culmina în cele „Douăsprezece Studii“, capodopere ale noii muzici prin totala lor libertate formală, fantezia lor ritmică, prodigioasa lor invenție armonică de fiecare clipă. În toate aceste lucrări pentru pian, se poate întrevedea întotdeauna esențialul demersului creator al lui Debussy ; desigur, pianul lui este cu totul nou, nu mai este pianul romantic, nu este încă pianul-instrument cu percuție al lui Bartók și al succesorilor lui. Pianul lui este un instrument care cîntă, visător, poetic, bogat în colorit nou, în măsura în care pianul se poate distinge prin coloritul lui. Dar mai ales este un instrument polifonic, care ne oferă limbajul lui pur, originalitatea lui, fără fardul întotdeauna primejdios al instrumentelor de suflat din orchestră. Se revine mereu la esență și la aparență pentru a judeca asupra unui creator, asupra unei estetici, a unei muzici. Cei mai mari creatori — se va vedea de-a lungul acestui volum despre muzica secolului XX — sunt aceia care nelăsîndu-se niciodată cotropiți de aparență, izbutesc, atunci cînd trebuie, să transforme elementele ei în esență. Astfel, flautul faunului pe care nu ni-l putem închipui înlocuit, se prefigurează pentru enunțarea temei printr-un alt instrument (și spun „pentru enunțare“, căci Debussy o încredințează apoi oboiului, fapt pe care cercetătorii superficiali, probabil, nu l-au remarcat niciodată) ; astfel, mai ales, magia instrumentală care va pune stăpînire literalmente pe toate operele lui Debussy, începînd cu „Marea“.

Căci „*Marea*“ este uriașa realizare a tuturor acestor ani în cursul cărora Debussy va fi în centrul celei mai violente furtuni pasionale a lui. Aici, evident, analiza nouă a structurilor formale este răsplătită, mai cu seamă în cel de al doilea fragment, acel „Joc al valurilor“ în care fiecare strălucire a soarelui pe apă, fiecare picătură de spumă ce se refractă în lumină dă loc la invenția acelor structuri-efemere, a acelor valori sonore tot atît de repede căzute cît și născute, a acelor jocuri de culori, în același timp orbitoare și revelatoare. Dar chiar aci, și mai ales decă se consideră întreaga operă, se pune întrebarea : care este sensul acestui joc sonor extrem de rafinat ? Există pentru el însuși, este într-adevăr un pur

Scanned with OKEN Scanner

joc de inventivitate care se mulțumește cu propriile lui descoperiri ? Și dacă este așa, dacă într-adevăr, după spusele unui critic, căutarea expresiei este aci înlocuită de căutarea unui limbaj, și numai a unui limbaj, atunci ce caută în operă puternicele accente lirice din primul și din al treilea tempo ? Ce caută aci acest cîntec al adîncurilor, care este acela al însuși soarelui răspîndit pe mare, dimineața, la zenit, la nadir ? Iar viziunea mării și a soarelui este oare suficientă pentru a explica tot suflul pasiunii care înflăcărează opera ? Și departe de a fi un joc de forme, ansamblul acestei „Simfonia" lirică și grandioasă, nu este oare nimic altceva decît o operă superb-impresionistă asupra unuia din fenomenele multiple cele mai spectaculare ale naturii ? Nu este și altceva încă, mai puternic, mai profund, mai intim, mai pur uman îndărătul acestui crescendo, acestei revărsări, acestor valuri de respirație, acestei trăiri continue și multiple ale sunetelor ?

Debussy o cultivă pe Emma Bardac, în vreme ce Lilly nu știe încă nimic și în timp ce compune „Marea", vara, în căsuța socrului său în Yonne. El își părăsește în anul următor soția, într-o bună dimineață, și se duce s-o întîlnească pe iubita lui în acea insulă a Canalului Mînecii numită Jersey, și care va fi „Insula fericită" a pasiunii sale, a dragostei sale, care se va reflecta în piesa pentru pian cu același nume, pagina cea mai grăitoare a operei pianistice a lui Debussy. Lilly află totul și-și dorește moartea ; tentativa ei de sinucidere, mult mai serioasă ca aceea a lui Gaby, îl aduce în grabă pe Claude, care o îngrijește, o internează în spital și pleacă iar, numaidecît, de îndată ce știe că este în afară de pericol ; el fuge pentru a-și regăsi iubita, mama unicului lui copil, lucru ce-l află în același moment. În ziua următoare, la Paris, în lumea muzicală și a lumii simandicoase, și chiar dincolo de acestea, scandalul este enorm ; Debussy se vede acoperit de rușine, toți iau partea soției sale legitime. Cei mai buni prieteni ai lui, sau care își spuseseră astfel pînă atunci, îi întorc spatele, interpreta Mélisandei ia parte la o subscripție în favoarea lui Lilly : să fie oare gelozia care o face să se poarte atît de ridicol ? Cît despre Emma, ea se vede dezmoștenită de un unchi foarte bogat, a cărui legatară universală era. Pe scurt, un fluviu noroios de ipocrizie și

de acte de răzbunare se revarsă peste cei doi îndrăgostiți ; nu a fost oare acuzat Debussy de a fi căutat legătura cu Emma, numai pentru a-și însuși moștenirea ei ?

Dar îndrăgostiții sunt departe și, în cele din urmă, puțin le pasă de scandalul pe care-l provoacă. Dragostea lor este la zenitul solar de la care, în realitate, nu va coborî niciodată ; și Debussy îl anunță pe editorul și prietenul lui, Jacques Durand, că termină, în sfîrșit, „*Marea*“, care va fi creată în 1905 și a cărei compoziție îi va fi luat trei ani ; anii naș-terii, creșterii și înfloririi pasiunii sale definitive. Căci ea este, de data aceasta, definitivă ; Debussy nu va mai iubi niciodată nici o altă femeie. Și „*Marea*“ povestește iubirea lui, înflăcărarea, extazurile, ritmul sublim al cîntului ei veș-nic. Suntem departe de jocul pur al formelor și sunetelor ; suntem, în plin, în viață, în adevărul ei impresionant.

„*Marea*“ este, fără îndoială, împreună cu „*Pelléas*“, opera majoră a geniului lui Debussy. Va compune încă, și va mai urma un frumos șir de capodopere. Izbutind, în sfîrșit, să se căsătorească cu Emma, pe care o adoră, și adorînd-o pe Chouchou a lui să poată fi pe deplin fericit, să nu trăiască decît pentru lucrul lui, să se dedice în sfîrșit — de ce nu ? — acelei pure căutări cu care l-au împopoțonat Boulez și ur-mașii lui. Dar zeii hotărîseră altfel. După de abia doi sau trei ani de fericire completă, care văd terminarea „*Preludiilor*“ și nașterea „*Imaginilor*“ pentru orchestră — împreună cu „*Iberia*“, oblonul central al acestui nou triptic, prodigioasă evocare a unei Spanii pe care Debussy nu o văzuse și nu o va vedea niciodată, dar a cărei esență o percepuse grație cunoașterii adînci a modurilor muzicii spaniole, a rit-murilor și întrebuințării lor, într-o inspirație liberă și cu totul originală pe de-a-ntregul, care a făcut să răsară, pentru prima oară cu această splendoare și această pro-fuziune, un folclor imaginar, despre care vom mai vorbi, și atît de imitat după el — destinul se abate asupra lui : De-bussy este bolnav, o știe, și cunoaște natura implacabilă a bolii sale. Se va lupta timp de zece ani împotriva cance-rului, cu alte cuvinte împotriva morții, și în umbra morții va compune ultimele lui capodopere. Între 1910 și 1912 va com-pune Studiile pentru pian, geniale improvizații, dar impro-

Scanned with OKEN Scanner

vizații metodice în jurul, de fiecare dată, a unui modest „centru de interes", un interval, un acord, un artificiu tehnic, o căutare de culoare ; sunt în același timp poeme pentru pian de o îndrăzneală armonică ce va merge uneori pînă la atonalism, ca studiul pentru cvarte, poeme cum nu s-au mai compus de la Chopin. Va compune, în 1911, muzica de scenă a *„Martiriului Sfîntului Sebastian"* de d'Annunzio și va evoca, cu o splendidă ușurință a tușeului, o întreagă lume dispărută, o întreagă muzică de altădată dar care, fără efort se integrează muzicii timpului său spre culmi noi. Va compune, în 1912, ultima oară pentru vocea femeii pe care a iubit-o atît de mult, cele *„Trei Poeme ale lui Mallarmé"* de o libertate de formă și scriere pe care o cultivă în același timp un Webern și o împinge pe vîrfuri de poezie și de puritate în îndepărtata sa Austrie, de unde nu parveneau încă, de altfel ca de nicăieri, undele de comunicație ale Radioului. Apoi, în 1913, va compune *„Jocuri"*, partitura majoră a ultimilor ani, în jurul căreia, totuși, din 1950 și de la analizele lui Boulez și ale noii școli, neînțelegerile, voite sau nu, s-au acumulat din plin. Este partitura asupra căreia noua analiză și-a clădit întreaga teorie despre un Debussy care ar fi întors cu totul spatele la orice muzică dinaintea lui, și chiar a lui proprie dinainte de *„Jocuri"* ; partitura în legătură cu care, în al său *„Dicționar al muzicii contemporane"*, de altfel excelent, Claude Rostand a putut scrie : „Lucrarea totalizează și încheie achizițiile debussyste : nașterea structurilor interne proprii oricărei partituri ; plastică generală fondată pe succesiunea acestor structuri particulare, de unde nașterea unui discurs muzical în reînnoire constantă, și fără a mai fi pe dialectica tematică a stilului „Marchiză, ochii voștri frumoși..." ; confirmare a vocației arhitectonice a timbrului, în sensul că acesta nu mai este considerat ca o substanță colorată cu care se acoperă structurile muzicale preexistente cu titlu de înfrumusețare, dar că materialitatea sunetului în calitățile sale de timbru devine ea însăși un element de construcție. Această concepție avea să tulbure adînc ceea ce se considera înainte ca știința imuabilă a orchestrației. Nașterea acestei polifonii de motive și de volume sonore, care amintește așezarea micilor structuri verbale mallarméene într-un spațiu poetic astfel numit de curînd, care amintește și aranjamentul micilor structuri plastice con-

Scanned with OKEN Scanner

curînd la edificarea Munților Sainte-Victoire de Cézanne, crează o estetică nouă care rupe cu dialectica rectilinie folosită înainte, o estetică muzicală din care vor ieși mai tîrziu manifestațiile pointiliste, tașiste și spațiale ale epocii noastre ...“

Acest text este un amestec de constatări exacte și de contraadevăruri flagrante căci, pentru a cita un singur exemplu, este evident că muzica lui Berlioz nu a așteptat-o pe aceea a lui Debussy pentru ca timbrul să devină un element de construcție ! Dar să rămînem la analiza noilor structuri, destinate a da naștere tașismului (ce oroare și ce insultă aduse memoriei lui Debussy !) și să nu contestăm că partitura „Jocurilor“ poate fi analizată astfel. Libertatea aranjării structurilor muzicale, pe care le-am putea numi mai simplu „motive“ mono sau poli-fonice, apare într-adevăr totală. Dar pentru ce, în ce scop acest fel de a face, tocmai în această partitură ? Exact pentru aceeași rațiune pentru care „Jocurile valurilor“, a doua parte din „*Marea*“, ar fi putut fi analizată astfel. „Jocul valurilor“, titlul o spune, vrea să sugereze o suită de imagini precise, cu o desfășurare foarte rapidă (și am indicat mai sus, în scurta mea evocare a operei, ce arierplanuri pot evoca, pe de altă parte aceste „Jocuri“). Cît despre „Jocuri“, acești noi analiști au uitat, evident, sau pur și simplu nu au știut, sau au vrut să nu știe, că era o partitură destinată unui balet, o comandă a lui Diaghilev pentru un libret și o coregrafie a lui Nijinski, și că Debussy avea sub ochi decupajul detailat al libretului, al succesiunii „numerelor“ baletului și al acțiunii fiecăruia dintre aceste numere, în timp ce-și compunea partitura. Pentru el, problema era simplă : era vorba de a susține muzicalmente, cît de exact cu putință, toate detaliile viziunii libretistului-coregraf. Cum totalitatea operei durează un sfert de oră și cum peripețiile, chiar numai cu trei personaje — două fete tinere și un băiat — sunt numeroase și foarte diverse, structurarea muzicii după principiile savant evocate mai sus de Claude Rostand era fatală, nu putea fi alta decît ceea ce este, cu riscul de a trăda scopul inițial. Aceasta este atît de adevărat, încît partitura comportă, de fiecare dată, indicațiile scenice ale libretului și pînă și desemnarea înlănțuirilor de pași și a ritmurilor lor. Compunînd cum a compus, Debussy

Scanned with OKEN Scanner

nu a făcut altceva decît să rămînă fidel spiritului comenzii care i-a fost încredințată. Desigur, cînd asculți „Jocurile" la concert, aceasta nu este evident și atunci ai tendința să cauți cum și care este originalitatea funciară a formei. Baletul nu a putut fi văzut decît rareori după premiera care s-a soldat cu un eșec, dar pentru cei care l-au văzut la Opera comică în 1947, și la Baux-de-Provence în interpretarea Companiei de Balete a lui Françoise și Dominique în 1954, faptul este limpede : ascultînd-o, în timp ce vezi baletul pe scenă, partitura devine de o simplitate și de o evidență magnifice, pur și simplu pentru că muzica accentuează, de fapt, destul de modest, actele și gesturile scenice.

Dacă Debussy ar fi vrut să întemeieze, în 1913, o nouă școală de compoziție, inaugurată prin *„Jocurile"*, s-ar fi întors el la formele preclasice ale ultimelor sale opere, cele trei *„Sonate în stil francez"* pentru diferite instrumente ? Cu siguranță că nu ; dar dacă a utilizat, pentru ultimele sale opere, o formă care este un amestec subtil între vechea suită de dansuri franceze, și forma-sonată a clasicismului vienez, a făcut-o în același spirit de totală libertate în raport cu modelele, acea libertate care-a fost pentru el, de-a lungul vieții, condiția *„sine qua non"* a unui act creator fecund.

La cererea lui Jacques Durand, — care l-a ajutat să trăiască toți acești din urmă ani, în care nu avea de altfel, ca mijloc de existență, decît onorariile pentru concertele lucrărilor lui pe care le dirija pretutindeni, în străinătate, — Debussy alcătuiește proiectul celor șase sonate pentru diferite instrumente, din care, nu va avea, în cele din urmă, timpul de a compune decît trei : *Sonata pentru violoncel și pian*, aceea pentru flaut, alto și harfă, în sfîrșit cea pentru vioară și pian ; aceasta din urmă, o lucrare foarte grea sub înfățișarea ei ușoară, cu amintirile ei ciclice frankiste, opera unui muribund, căruia îi lipsește, pentru prima oară, respirația, care se știe, se vede, murind. Fusese operat în decembrie 1915, și simțise o ușurare provizorie, asupra duratei căreia nu-și făcea nici o iluzie, cînd, în mai 1917, își prezentă singur compoziția, la pian, în sala Gaveau, cu Gaston Poulet la vioară. Realizase aci, ca și în cele două sonate precedente, ca în *„Poemele lui Mallarmé"*, idealul său, al unei scrieri eliberate

de lanțurile trecutului, și căreia s-a ferit cu strășnicie să-i potrivească lanțuri noi. Cu viziunea unei arhitecturi perfecte în față, viziune niciodată părăsită, chiar în operele în aparență cele mai puțin „construite", el înfășură, ca un îndrăgostit, din lucrare în lucrare, fructele cele mai savuroase ale fanteziei sale, cele mai parfumate, întotdeauna cele mai neașteptate, ale noii muzici : nimeni, în cei aproape șaizeci de ani care s-au scurs de la moartea lui, la Paris, la 25 martie 1918, nu va să-l fi întrecut niciodată.

Și, în sfîrșit, de remarcat aspectul cel mai tragic al acestor ultimi zece ani din viața sa, în timp ce se năștea aceste capodopere, altele, pe care Debussy le proiectase totuși, nu se vor mai naște niciodată. El s-a oprit totuși intens asupra lor, le-a gîndit îndelung, le-a schițat chiar primele idei. Erau două opere pe librete construite de el însuși, după povestirile lui Edgar Allan Poe : o operă bufă, după *„Diavolul în clopotniță"* și o dramă muzicală, după *„Căderea Casei Usher"*. Prima ar fi fost, sub aparențele unei farse grandioase, o strălucită și crudă satiră a obiceiurilor muzicale pariziene, a conservatorismului bigot al lumii oficialităților și paralel — dar nu era cel mai puțin important — un imn adus tinereții și dragostei. A doua ar fi fost o operă de teroare și de moarte, imagine secretă și dureroasă a spaimei pe care Debussy, în timpul acestor zece ani, o simțea în fața morții pe care o știa inevitabilă. Nu le-a compus. Le-a scris libretele și s-a dat înapoi în fața a ceea ce el însuși scrisese : de o parte, o operă de o veselie dezlănțuită, în care tinerețea și dragostea ar fi sărbătorit, în final, triumfuri ; dar veselia, tinerețea și dragostea, cu toată existența Emmei, a lui Chouchou, nu mai erau de domeniul lui ; domeniul lui era moartea, era neantul. De cealaltă parte, simbolul înspăimîntător al acestei morți, al însuși neantului : și aci, lui Debussy i-a fost teamă, nu a avut curajul să-și făurească destinul, în vreme ce acesta, implacabil, era deja în mers. Se gîndea, poate nu ca un geniu creator, ci ca un biet om la fel ca ceilalți, să-și schimbe destinul, îndepărtîndu-l de viziunea lui interioară. Și în această teamă, în această umilință rezidă măreția ultimă a creatorului Debussy, înclinîndu-se în fața a ceea ce Malraux a numit condiția umană.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN JURUL ȘI ÎN DESCENDENȚA LUI DEBUSSY

Fiecare din capitolele consacrate în acest volum unuia din „marii" secolului XX va fi acompaniat de unul sau mai multe capitole privind compozitorii aceleiași familii, fără luarea în considerare a naționalității. „Compozitori ai aceleiași familii", aceasta nu vrea să spună compozitori minori sau de zonă secundă ; aceasta nu vrea să spună nici compozitori a căror personalitate s-ar fi format în mod necesar la umbra marelui maestru, nici exclusiv influențată de exemplul lui : „Familie" trebuie așadar înțeles în sensul cel mai larg și uneori și cel mai îndepărtat al cuvîntului, mai cu seamă cînd muzicienii despre care se vorbește ar putea face parte din mai multe familii, adică ar fi fost sub influența a doi sau mai multor mari maeștri ai secolului, chiar a maeștrilor din secolul precedent.

Maurice Ravel, născut la Ciboure în Pirinei, în 1875, fiu al unui tată elvețian de origine savoiardă și al unei mame basce, mort la Paris la sfîrșitul anului 1937, se plasează în jurul sau în chiar descendența lui Debussy ? Da, dacă considerăm în generalitatea sa cea mai largă limbajul muzical pe care l-a folosit sau dacă privim propria lui personalitate, atît de diferită de cea a lui Debussy. Sub acest dublu raport vor fi mereu considerați compozitorii comentați în acest tip de capitol.

Este evident că Ravel întebuințează limbajul modal al lui Debussy în același timp cu Debussy, și continuă să-l întrebuințeze și după moartea lui. A te întreba care din doi a

Scanned with OKEN Scanner

pus sau repus în lumină anumite particularități ale acestui limbaj este destul de zadarnic, iar ridicula ceartă asupra faptului de a ști dacă o anumită „*Habanera*“ de Ravel a servit ca model unei anumite „Sarabande“ de Debussy, sau dacă lucrurile s-au petrecut invers, a durat bineînțeles, foarte multă vreme.

Dacă îl comparăm pe Ravel cu Debussy într-o manieră mai inteligentă, se impune o dublă constatare : cu treisprezece ani mai tînăr ca Debussy, Ravel a arătat o precocitate, destul de relativă de altfel, pe care Debussy nu a cunoscut-o. În 1898, la 23 de ani, el compune „*Pavană pentru o Infantă moartă*“ și în 1901 „*Jocuri de apă*“, o capodoperă care-l sperie de altfel pe Fauré, profesorul său de compoziție la Conservator. Înaintea „*Poemelor de Baudelaire*“, Debussy nu compusese, între douăzeci și douzeci și opt de ani decît lucrări astăzi neglijabile ; Ravel și-a găsit imediat stilul, lucrările sale din tinerețe prețuiesc cu prisosință cît cele ale vîrstei mature, și sînt, deja, „Ravel“, ceea ce nu s-ar putea spune despre primele melodii ale lui Debussy pe poemele lui Paul Bourget. „Ravel pur“ era și „*Cvartetul*“ de coarde din 1903, ar, în care cade pentru a treia oară la concursul de la Roma, după ce obținuse, în 1901, premiul al doilea, după André Calpet, care luase prèmiul întîi. Cvartetul este așadar încă lucrarea unui elev de Conservator, care încearcă în 1905, la limita de vîrstă să se prezinte pentru a treia oară. Dar cade încă de la lucrările eliminatorii și cuvintele istorice sînt pronunțate de un membru al juriului : „Domnul Ravel ne poate lua drept pompieri, dar nu ne va lua, fără consecințe, drept imbecili“. Este probabil că Ravel, căruia i-a plăcut întotdeauna să mînuiască ironia și farsa, prezentase juriului o pagină super academică. Aceasta nu schimbă faptul că a fi interzis să concureze autorului unor lucrări pe care le-am citat, era cel puțin o stîngăcie, se simțeau meschinăria, invidia și prostia ; i se reproșa tocmai „de a fi deja Ravel“, pe planul meșteșugului de compozitor, ca și pe acela al reputației. Scandalul era declanșat, publicațiile importante se amestecară, lucru cu totul excepțional în Franța în epoca aceea pentru o chestiune privitoare la muzică; directorul Conservatorului, Théodore Dubois, trebui să-și dea demisia și în locul lui fu numit Fauré.

Scanned with OKEN Scanner

Forțînd puțin sensul cuvintelor, se poate spune că Debussy a fost un romantic al expresiei muzicale, Ravel a fost un clasic, și încă din primul moment. Operele sale, în decursul timpului, vor putea fi mai mult sau mai puțin fluide, mai mult sau mai puțin „impresioniste" — și este cazul *„Oglinzilor"* cu deosebire, al *„Jocurilor de apă"* deja citate, cărora totuși vin să li se opună *„Sonatina"* și *„Mormîntul lui Couperin"* — de o transparență de cristal și de o rigoare în splendoare : spiritul lor este esențialmente clasic. Aceasta înseamnă două lucruri : că forma lor ascultă întotdeauna de o disciplină riguroasă, că este ușor descifrabilă, și că datorită acestui lucru auditorul este plasat într-un climat de securitate, care-i lipsește adesea ascultînd muzica lui Debussy ; că expresia lor se înconjoară în general de o anumită măsură, de o anumită pudoare, de o anumită rezervă, calități care sînt profund raveliene, care corespund atît omului cît și muzicianului. Pentru a-l defini pe omul Debussy, este de ajuns să te raportezi la furtunoasa lui biografie, semănată cu scandaluri și sinucideri ; pentru a-l defini pe omul Ravel, este de ajuns să constați că viața sa dinafară s-a desfășurat fără nici o istorie, că nu este nimic de povestit, căci secretul intimității sale nu a putut fi niciodată străpuns. A trăit singur, la Saint-Jean-de-Luz sau în căsuța lui de la Montfort-l'Amaury, servit de o menajeră de vîrstă matusalemică și nu i s-a cunoscut niciodată vreo legătură. Că Ravel a avut o viață intimă, o viață sentimentală, este cu siguranță probabil, dar el a izbutit să se închidă într-un secret total, să pretindă discreție celor mai buni prieteni și zidul pe care l-a ridicat în jurul vieții sale private l-a ridicat, de cele mai multe ori, și în jurul muzicii lui. Desigur, aci, au fost excepții : *„Daphnis și Chloe"*, geniala partitură de balet compusă în 1911 la cererea lui Diaghilev este, într-o formă mai clasică, o operă tot atît de puternic „deschisă" și pasionată ca *„Marea"*. Și se poate spune același lucru despre *„Asie"*, partea capitală a tripticului pentru soprană și orchestră *„Seherezada"*, din 1903, și mai ales al *„Concertului pentru mîna stîngă"*, compus în 1931 la cererea pianistului ciung Paul Wittgenstein. Sunt, astfel, uneori explozii în creația sa, dar sunt întotdeauna explozii controlate, ceea ce este o altă formă de clasicism ; s-ar spune mai curînd că muzicianul lasă să-i scape prea-plinul sufletului său printr-o supapă de siguranță. În același

Scanned with OKEN Scanner

timp cu Concertul pentru mîna stîngă, Ravel compunea celălalt Concerto pentru pian, în sol, normal acesta, și este o operă în care visezi un clasicism mare și nobil în spiritul lui Bach, mișcarea lentă este plasată între două mișcări rapide, care sînt asemeni chintesenței unei muzici de circ. După aceste două concerte, Ravel nu va mai compune decît cele „*Trei Cîntece ale lui don Quijote*“ la cererea lui Pabst, cineastul german care proiecta un film despre acest personaj cu Șaliapin ; dar în cele din urmă, aceste cîntece nu și-au aflat locul lor.

Era în 1932 cînd a început un calvar care ținu cinci ani. Victimă a unei tumori la creier, Ravel nu mai putea scrie, uita literele alfabetului, pe măsură ce le reinventa, era redus destul de repede la o inactivitate totală ; o viață fără istorii aparente sfîrșea în tragedie. În decembrie 1937, profesorul Vincent încercă să-l opereze — o ultimă șansă — operație, aparent reușită, dar Ravel nu supraviețui șocului operator. El se stinse, fără a-și fi recăpătat cunoștința, în săptămîna dintre Crăciun și Anul Nou.

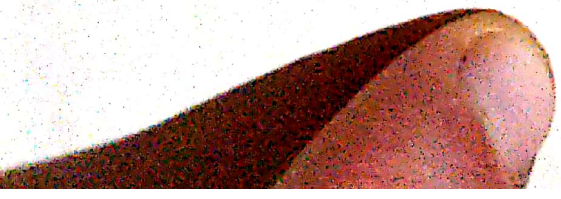
Acest om stăpînit și acest muzician de un clasicism a cărui transparență extremă acționează și ea, ca un fel de mască, dar ca o mască revelatoare de mister, a compus două capodopere de teatru liric, foarte deosebite între ele, dar al căror numitor comun există și constituie o cheie majoră a personalității lui, o cheie care se numește poezie. Este o poezie care se întoarce, ca întregul Ravel, la un clasicism rafinat, acela al secolului al XVI-lea, la care Ravel a visat, cu siguranță, foarte mult. Și nu numai compunînd cele „Trei cîntece“ pentru „cor a cappella“. Acest clasicism rafinat transpare pînă și în operele sale cele mai stranii, precum „*Cîntece madecasse*“ din 1925 sau cele „Trei Poeme ale lui Stéphane Mallarmé“, pentru soprană și ansamblu instrumental, pe care este pasionant să le comparăm cu ale lui Debussy, cu atît mai mult cu cît două din cele trei poeme au fost puse pe muzică de amîndoi. Acolo unde Debussy, pe sonete de Mallarmé, de o rigoare clasică absolută în forma lor, pornește la cucerirea domeniilor armonice și formale noi, lucru la care însuși misterul limbajului malarmeean îl incită, Ravel compune o muzică care ilu-

Scanned with OKEN Scanner

mineazâ misterul limbajului lui Mallarmé printr-o formă și un limbaj armonic care, cu o mare economie de mijloace, rămîn la fel de clasice. Misterul malarmeean nu mai este atunci decît extrema concentrație a unei sintaxe care reduce, ca simplitatea raveliană, limbajul la esențial.

Acest esențial de unde răsare, la Mallarmé ca și la Ravel, magia poetică, izbucnește în plin atît în „Ora spaniolă", operă bufă din 1911, ca și în *„Copilul și vrăjile"*, feeria muzicală din 1926. Sub magia poetică a muzicii, „Ora spaniolă" ar fi putut fi de o vulgaritate de nesusținut, în timp ce, împodobită de Ravel, ea este de o eleganță și de o rasă incomparabile. Mai mult, caracterele personajelor, de la senzuala Concepcion pînă la „poetul" inconștient și eteric trecînd prin bătrînul burtos și lubric si păstorul de asini atît de natural, de fin și de simplu, sînt desenați muzical cu o subtilitate și un umor care fac din cele mai mici trăsături ale muzicii rare bijuterii de inventivitate și îndemînare. Zîmbetul lui Ravel se arată de o tandrețe în care transpare, foarte tainic, o anume melancolie ; poate melancolia aceluia care nu va putea fi acest păstor și pentru care femeile cu profil ca cel al acestei Concepcion vor rămîne etern inaccesibile.

Dar giuvaerul cel mai prețios al producției lui Ravel este fără îndoială *„Copilul și vrăjile"*. Mai întîi, se află aci un text de o grație unică, datorat unuia din cei mai mari magicieni ai limbii franceze, a unuia dintre poeții cei mai voluptuoși și cei mai umani ai pămînturilor Franței, Colette. Acest text, Ravel l-a asimilat mai întîi în profunzime cu o aviditate, o bucurie evidente, toate elementele acestuia corespunzînd înclinațiilor celor mai secrete și celor mai puternice ale ființei sale intime. Căci, în definitiv, nostalgia copilăriei este aceea care constituie trăsătura cea mai profundă a caracterului lui Ravel. Aceasta nu vrea să spună că el însuși a rămas un copil, cum s-a spus adesea, ci cu totul dimpotrivă, căci avînd sentimentul ascuțit al copilăriei sale pierdute, nu vrea nimic altceva decît să se întoarcă la ea. Rămăsese foarte mic de talie, și era ca și cum această micime aproape anormală și care, dacă vrem să-i credem pe unii, îi dădea complexe de inferioritate, ar fi fost, tot ceea ce el ar fi putut salva ca să rămînă copil. Cît i-ar fi plăcut să mai fie el acel băiețaș de o șchioapă, eroul



Scanned with OKEN Scanner

feeriei, pe care mama lui îl pedepsește cu pîine și apă pentru că a fost leneș și obraznic ! Cît i-ar fi plăcut să se înfurie, să spargă și să rupă totul în jurul lui și să facă să se dezlănțuie astfel animalele și lucrurile. Cît de mult ar fi dorit să trăiască cu adevărat această feerie pe care o suscită micul lui erou !

Furia, cruzimea, temerile, dar și tandrețea copilăriei, el le-a zugrăvit muzical cu o forță și o grație pe care, cu sufletul lui de copil, era singur în stare s-o facă la un asemenea nivel. Și apoi, după lupta cu obiectele și animalele atît de mult mai mari ca el, după toate acele accente de panică, de furie, dar și de încîntare, urmează acel moment extraordinar în care animalele din grădina feerică încep deodată *să știe*, în care sînt dintr-o dată bogate în atribute omenești, și dintre cele mai nobile din toate, puterea de a înțelege, de a le fi milă și de a ierta. Și cortegiul se formează, și este fuga finală a întoarcerii copilului la mama lui grație animalelor devenite conștiente asupra răului și binelui, vrînd să facă binele pentru a obține, și ele, iertarea pentru răul pe care l-au făcut. Faptul că în forma savantă a acestui final Ravel a reușit să se afunde pînă în străfundul bunătății și al tandreței este, poate, cel mai mare, cel mai pur miracol ale unei opere care tălmăcește atîtea. La sfîrșitul acelor „Scene de copil" la care mutatis mutandi te gîndești de multe ori, Schumann a plasat suavul epilog al „Poetului care vorbește". Dar cine este poetul, acela al lui Schumann, ca și acela al lui Ravel, dacă nu copilul ? Unde se află poezia, dacă nu în copilărie ? Și nu este ea cheia de aur, atît de greu de curățat de cocleala ei, cocleala vieții adulților, a deziluziilor și nefericirilor lor, pe care Ravel o avea în chip firesc, pentru că își păstrase un suflet de copil ?

Copiii sunt vizionari, și de cîte ori nu s-a arătat Ravel vizionar în opera sa ! Poetul acestei feerii muzicale este și acela al *„Ondinei"* din *„Gaspard al Nopții"*, acest triplu poem pentru pian, în care irealitatea Ondinei este urmată de realitatea contuzionată și sinistră a spînzuraților, de fantasmele nocturne și violent capricioase ale lui *„Scarbo"* ; și încă acela, infinit nostalgic, ale *„Valsurilor nobile și sentimentale"* din 1911, o partitură de balet care este în același timp un omagiu

Scanned with OKEN Scanner

adus lui Schubert, pe care Ravel îl iubea mult și a cărui poezie o înțelegea atît de bine; și acela al „Valsului" bineînțeles, o lucrare formidabilă pentru orchestră, care este ca vestirea unei lumi simbolizate prin acel oraș al Vienei, pe care Ravel ar fi putut să-l considere puțin ca un fragment din sufletul său și apoi acela al „Mormîntului lui Couperin", compus în timpul războiului din 1914—1918, război făcut de Ravel ca șofer de camion și care învie o lume îngropată de grație și frumusețe, sau acela care făcea colecție de miniaturi, de porțelanuri de Saxa și de grădini japoneze în care i-a și plăcut atît de mult să se refugieze...

Trebuie pomenit un cuvînt, pentru a încheia, despre orchestrația lui Ravel. Este orchestrația unui virtuoz, a unui magician al culorii. Dar, o dată mai mult, ca pentru Debussy, culoare nu este pentru Ravel o valoare în sine, ea nu este decît o magnifică posibilitate dată muzicianului pentru a desfășura la maximum posibilitățile exterioare de expresie, și mai ales pentru a apropia astfel de public o operă care, în ansamblul ei, nu se dezvăluie decît sensibilităților rare și rafinate. Ravelul cu adevărat popular este Ravelul din orchestră, prin ea atinge masele, fie că o face prin gagul genial al *„Bolerou-lui"*, fie prin splendoarea instrumentală solară din *„Daphnis"*, fie în sfîrșit prin orchestrațiile pe care le-a făcut el însuși din propriile lui opere pianistice, sau încă din *„Tablourile dintr-o expoziție"* de Musorgski. Dar cine, printre cunoscători, nu preferă versiunile originale ale tuturor acestor opere, compuse pentru instrumentul cel mai sărac în culori care există? Și cine nu știe, printre acei care ajung într-adevăr să-i pătrundă muzica, că este un alt Ravel decît Ravel-copilul din *„Copilul și vrăjile"*. Ravelul despuiat, fără grație și fără farmec aparente, al operelor de muzică de cameră, al Trio-ului cu pian din 1914, al Sonatei pentru vioară și pian, al implacabilei Sonate pentru vioară și violoncel mai ales, din 1922, ca și cînd Ravel ar fi visat uneori să renunțe la copilăria lui, să devină în sfîrșit un om matur, să vorbească „cu seriozitate" celorlalți oameni? Acest Ravel te răscolește altfel decît Ravelul rămas copil, căci este acela pentru care muzica dezbrăcată de toate aparențele ei cele mai fermecătoare nu mai este decît poezie a spiritului.

Scanned with OKEN Scanner

Din „*Iberia*“ lui Debussy s-a născut cea mai mare muzică spaniolă a secolului XX.

În 1907, **Manuel de Falla,** în vîrstă de treizeci de ani, vine la Paris. Născut în 1876 la Cadix, fusese la Conservatorul din Madrid elevul lui **Felippe Pedrell,** născut la Tortosa în 1841, venit la Barcelona în 1922. Pedrell este fondatorul școlii tradiționale spaniole. Prin căutările sale asupra folclorului spaniol autentic, pe care-l deosebea cu grijă de folclorul gitan flamenco, prin redescoperirea, pe de altă parte, a muzicii spaniole clasice din secolul XVI, încarnată în geniul componistic al lui Vitoria, el a desfășurat o activitate considerabilă pentru a salva Spania de nefasta influență italiană, aceea a perioadei decadente a operei italiene din secolul XVIII și începutul secolului XIX. Înaintea lui de Falla **Isaac Albeniz,** născut la Camprodan în Catalonia în 1860, mort la Cambo-les-Bains, în Franța, în 1909 fusese elevul lui. Albeniz era mai ales un pianist prestigios și a compus pentru instrumentul lui suite ca „*Iberia*“, cea mai pe drept celebră, sau „*Catalonia*“ și „*España*“, în care folclorul spaniol este întrebuințat din plin, într-un fel liric și strălucit totodată, în care ei este și pretext la concesii muzicale, care i-au adus lui Albeniz favoarea maselor, prin lucrări ca „*Tango*“ și „*Malaguena*“. Dar chiar cele mai bune pagini ale sale din „*Iberia*“, ca „*Triana*“ de exemplu nu au alte virtuți decît acelea ale unui extraordinar brio pianistic, și a unei puteri de evocare imediată a unei muzici folclorice deosebit de bogată în elemente melodice și ritmice foarte tipizate, ușor de recunoscut și, din acest fapt, repede adoptate de publicul care se înghesuie în sălile unde cîntă și îl farmecă virtuozii.

Cu șaisprezece ani mai mare ca de Falla, Albeniz a venit, dacă se poate spune, prea de timpuriu la Paris, în 1893, pentru a se stabili în Franța cu familia lui. S-a bucurat aci de o mare notorietate, nu numai ca pianist, dar și ca compozitor : Societatea Națională îl cîntă adesea, în vreme ce Schola Cantorum a lui Vincent d'Indy, al cărui elev fusese, îi oferă o catedră de profesor de pian. El frecventează bineînțeles cercurile muzicale pariziene și leagă relații strînse cu Fauré, Chaus-

Din „*Iberia*“ lui Debussy s-a născut cea mai mare muzică spaniolă a secolului XX.

În 1907, **Manuel de Falla,** în vîrstă de treizeci de ani, vine la Paris. Născut în 1876 la Cadix, fusese la Conservatorul din Madrid elevul lui **Felippe Pedrell,** născut la Tortosa în 1841, venit la Barcelona în 1922. Pedrell este fondatorul școlii tradiționale spaniole. Prin căutările sale asupra folclorului spaniol autentic, pe care-l deosebea cu grijă de folclorul gitan flamenco, prin redescoperirea, pe de altă parte, a muzicii spaniole clasice din secolul XVI, încarnată în geniul componistic al lui Vitoria, el a desfășurat o activitate considerabilă pentru a salva Spania de nefasta influență italiană, aceea a perioadei decadente a operei italiene din secolul XVIII și începutul secolului XIX. Înaintea lui de Falla **Isaac Albeniz,** născut la Camprodan în Catalonia în 1860, mort la Cambo-les-Bains, în Franța, în 1909 fusese elevul lui. Albeniz era mai ales un pianist prestigios și a compus pentru instrumentul lui suite ca „*Iberia*“, cea mai pe drept celebră, sau „*Catalonia*“ și „*España*“, în care folclorul spaniol este întrebuințat din plin, într-un fel liric și strălucit totodată, în care ei este și pretext la concesii muzicale, care i-au adus lui Albeniz favoarea maselor, prin lucrări ca „*Tango*“ și „*Malaguena*“. Dar chiar cele mai bune pagini ale sale din „*Iberia*“, ca „*Triana*“ de exemplu nu au alte virtuți decît acelea ale unui extraordinar brio pianistic, și a unei puteri de evocare imediată a unei muzici folclorice deosebit de bogată în elemente melodice și ritmice foarte tipizate, ușor de recunoscut și, din acest fapt, repede adoptate de publicul care se înghesuie în sălile unde cîntă și îl farmecă virtuozii.

Cu șaisprezece ani mai mare ca de Falla, Albeniz a venit, dacă se poate spune, prea de timpuriu la Paris, în 1893, pentru a se stabili în Franța cu familia lui. S-a bucurat aci de o mare notorietate, nu numai ca pianist, dar și ca compozitor : Societatea Națională îl cîntă adesea, în vreme ce Schola Cantorum a lui Vincent d'Indy, al cărui elev fusese, îi oferă o catedră de profesor de pian. El frecventează bineînțeles cercurile muzicale pariziene și leagă relații strînse cu Fauré, Chaus-

son, Paul Dukas și cu Debussy. Dar nu este încă acel Debussy care va avea efectul unei revelații asupra lui de Falla între 1907 și 1914.

Ca și de Falla, ca și Albeniz, **Enrique Granados**, născut la Lerida în 1867 a fost atras de Paris ; dar, la fel cu Albeniz, el rămăsese prizonierul virtuozității sale pianistice și al folclorului spaniol în stare crudă. Mai mult decît Albeniz, el a făcut din acest folclor prea adeseori pretext pentru o muzică de salon, chiar în opera sa majoră și cea mai celebră, suita „*goyescas*". El a dispărut în mod tragic, în 1916, cînd se întorcea dintr-un turneu în Statele-Unite pe un vapor care, deși neutru, a fost torpilat de un submarin german.

De Falla sosește la Paris în chiar momentul în care Debussy avea să inventeze folclorul lui spaniol foarte personal. Ceea ce îl caracteriza în vremea aceea era că învățătura lui Pedrell nu îl atinsese în profunzime. El rămînea ciudat de rezervat in fața muzicii populare a țării sale. Dimpotrivă, se simțea atras de verismul italian și debarcă la Paris cu partitura „*Vieții scurte*" sub braț, în speranța să se facă cîntat. El izbutește aceasta, dincolo de orice speranță, grație generozității și acțiunii neobosite a lui Paul Dukas, care știe să facă acceptată lucrarea de către Albert Carré la Opera comică. De Falla începuse îndată, ajuns la Paris, demersurile sale și bătuse la poarta lui Dukas, despre care Albeniz îi vorbise în termeni calzi. El socotea să stea cincisprezece zile la Paris și să revină cînd opera îi va fi cîntată ; rămase șapte ani. Numai războiul din 1914 îl făcu să se întoarcă în țara lui. Între timp, se împrietenise cu Debussy și avusese revelația „*Iberiei*", partea centrală a „*Imaginilor*" pentru orchestră.

Era puțină muzică spaniolă în „*Viață scurtă*", mai cu seamă muzică de dans, dar fără importanță pentru stilul ansamblului operei, la jumătate de drum între Puccini și relativ mai mediocrul Mascagni. Așa cum este, lucrarea își păstrează de altfel valoarea, ea reprezintă perioada tînără a lui de Falla, care se căuta încă. El se va găsi, avînd revelația folclorului imaginar al lui Debussy care dădu naștere, în aceeași epocă, încă multor roade, mai cu seamă în privința lui Bartók.

Cine nu s-ar fi gîndit la o muzică autentic spaniolă ascultînd pentru prima dată „Iberia“ lui Debussy ? Chiar, și mai ales unii spanioli se puteau lăsa prinși, în afara, bineînțeles a acelora care cunoșteau temeinic folclorul spaniol. Printre ei se afla de Falla. El fu totodată șocat, răscolit și uluit : era de neimaginat să creezi într-așa măsură „spaniol“, fără să întrebuințezi nici un singur rînd din muzica spaniolă existentă. Și totuși, în aceasta consta marea iscusință a lui Debussy. În lărgirea pe care o dăduse scriiturii modale, el căuta tot ce ar fi putut s-o îmbogățească și modurile spaniole îl atrăgeau cu deosebire, modurile melodice, modurile ritmice, scriitura armonică care se trăgea din ele. Debussy nu fusese niciodată și nu se va duce niciodată în Spania : dar o adulmeca prin muzica sa, o visa înainte de a o transforma într-o invenție proprie. Căci totul era din inventivitatea lui, în „Iberia“, și va fi în preludiul pentru pian „La puerta del vino“, compus la vederea unei simple cărți poștale pe care i-o trimisese de Falla din Spania și care reprezenta vestita arteră sevillană. Totul era din imaginația lui, și totul era „mai spaniol decît spaniol“, cum o va spune de Falla însuși. Această lecție magistrală, dată fără măcar să se gîndească, îl zgudui profund pe de Falla, la fel cum îl va zgudui pe Bartók, la Paris, în 1905. De Falla se afla plasat pe drumul care ducea la propria lui muzică, reinventată și ridicată astfel la un rang universal. Bartók, odată șocul primit, se întoarse firesc la muzica climatului său natal, climatul ungar, îmbogățit de climatul românesc al Transilvaniei, de unde se trăgea. Prin multe aspecte evoluția celor doi muzicieni avea să fie identică.

De Falla se întoarse în Spania și compuse, în 1914—1915, cele „Șapte cîntece populare spaniole“. Ele deveniră, efectiv, de îndată populare ; cîțiva ani mai tîrziu, de Falla auzi unul fluierat pe stradă de un băiat de brutărie care căra piinea. Impresionat, de Falla îl opri : „Unde ai învățat cîntecul ăsta ?“ „Nicăieri, îl știu, nu știu cum...“, răspunse băiatul, puțin mirat, și-și reluă drumul și cîntecul lui. Pentru că foarte firesc devenise cîntecul „lui“ ; totuși, radioul nu exista încă ! De Falla îi povesti întîmplarea lui Debussy : „Este un sentiment foarte ciudat să te simți deodată într-adevăr popular“, îi scrise

Scanned with OKEN Scanner

el. Cincisprezece ani mai tîrziu, la Paris și în alte locuri, începu să se fluiere, în stradă, tema unică a „*Bolero*"-ului lui Ravel, tot atît de imaginară ca motivele cîntecelor lui de Falla.

Dar toate acestea nu erau decît o cursă de încercare. În 1916 de Falla publică „*Nopți în Grădinile Spaniei*", trei nocturne pentru pian și orchestră, în care folclorul spaniol imaginar se îmbogățește cu o nouă dimensiune : aceea a unei atmosfere de o autenticitate captivantă, care, și ea, își afla izvorul în geniala „*Iberia*" a adevăratului lui maestru. Căci și „*Iberia*" este o operă nocturnă, sesizantă prin muzica ei ca și prin tăcerile ei, urcînd încet, irezistibil, în final, spre lumina unei fiesta dezlănțuite.

„*Amorul vrăjitor*", balet pe care dansatoarea Argentina îl va face celebru în lumea întreagă, este contemporanul „Nopților" și prezintă o nouă îmbogățire : aceea a integrării unui folclor imaginar specific gitan în folclorul imaginar pur spaniol. Lucrarea este de o forță pasională extraordinară ; ea conjură cu măiestrie acele „spirite ale pămîntului" specifice unei Spanii care le transmută de îndată în mesageri ai spiritului, ceea ce plasează realitatea spaniolă cu totul în afara agitațiilor zadarnice ale politicii „progresului", acolo unde forțele sîngelui se conjugă cu eternitatea lui „cante jondo", al cîntecului adîncurilor.

Debussy moare în 1918 și, în mod bizar, ultimii săi ani și moartea lui sînt pentru de Falla semnalul unei schimbări de stil. El se instalează din ce în ce mai mult, într-o despuiere, o despuiere care ne amintește pe aceea a ultimului Debussy. Începutul îl face „*Tricornul*" din 1917, o lucrare cu toate acestea extrem de strălucitoare care, ca „Amorul vrăjitor", avea să-l facă pe de Falla celebru în lumea întreagă. Ca atîtea alte capodopere ale secolului XX, a fost o comandă a lui Diaghilev, care îi va asigura creația, în 1919, la Londra, în decoruri de Picasso și coregrafia lui Leonid Massine. Povestea „Corregidor"-ului, păcălit de morărița rămasă fidelă morarului ei ar fi putut foarte ușor să ne dea o muzică ușoară și vulgară din partea unui spaniolizant de mîna a treia ; partitura lui de Falla este de o puritate remarcabilă și renunță în mare parte la farmecele înfrumusețărilor sonore și virtuoze pe care parti-

Scanned with OKEN Scanner

turile sale precedente le mai comportau și de care „*Iberia*“, strămoșul, nu este nici ea lipsită. Aceasta se va accentua rapid în ultimele două lucrări pe care le va termina de Falla.

Prima, în 1922, este „*Păpușile meșterului Pedro*“, inspirat din Cervantes. Este un spectacol pentru teatru de marionete a cărui muzică, compusă pentru un număr redus de soliști și de instrumente, se ridică pînă la nivelul de abstracțiune și de generalitate al figurinelor pentru un teatru neanimat. Accentul popular — tot imaginar bineînțeles — este îmbogățit aici de accente care vin ca dintr-o lume dispărută, aceea a Spaniei clasice și, mai tîrziu, a gregorianului. Este primul semn al evoluției ultime a lui de Falla, evoluția spre misticism. Muzica, aci, este voit aspră și ingrată ; s-ar spune că de Falla vrea să se pedepsească pentru ceea ce îi rămînea ca farmec și ușurință. Te gîndești la *Sonata pentru vioară și pian* a lui Debussy, la *Sonata pentru vioară și violoncel* a lui Ravel.

Acest aspect izbucnește la lumina zilei în Concertul pentru clavecin și cinci instrumente, compus încet, laborios, s-ar spune, între 1923 și 1926. Îl va crea Wanda Landowska, urmată de mari clavecinișți, dar lucrarea nu se va impune niciodată unui public larg. Trebuie să spunem că de Falla a acumulat tot ce o putea face rebarbativă. Și, în primul rînd, asamblarea clavecinului și a celor cinci instrumente de suflat pune o problemă insolubilă : aceea a echilibrului sonor, căci cele cinci instrumente nu sînt nici cum menținute pe planul dinapoi. De Falla însuși a cerut „un clavecin cît de sonor posibil“ dar ce se poate spune ? În zilele noastre, obiceiul clavecinelor „sonorizate“ tinde să se generalizeze, ceea ce face ca instrumentul să devină oribil, lucru pe care de Falla cu siguranță că nu l-ar fi acceptat. Dar dacă, pe de altă parte, suflătorii cîntă cu delicatețe, însuși spiritul operei este trădat, căci stilul ei este abrupt, violent, sec, și o anumită brutalitate este recomandată în felul de a cînta. Era, în fond, o operă în care de Falla își ia rămas bun de la tot ceea ce iubea, sub semnul unei despuieri și al unui soi de urîțenie sonoră voită, ca un fel de autopedepsire. Contrar unor paralele artificial trasate, lucrarea nu are nimic de a face cu vreun oarecare neoclasicism, așa cum îl cultiva, în același moment, un Stravinski cu *Concertul lui pentru pian și orchestră*. Mai

Scanned with OKEN Scanner

curînd se poate stabili o comparație cu Bartókul aceloraşi ani, acela al *Sonatelor pentru vioară şi orchestră* sau al *Cvartetelor* III şi IV : se simte acolo aceaşi furie, aceeaşi voință de „a construi urîtul", în sensul aproape metafizic al cuvîntului, de a se debarasa definitiv de farmecul pur al sunetului.

De Falla va muri douăzeci de ani după terminarea acestei opere, în 1946, la Alta Gracia, unde se retrăsese în Argentina. Spiritul său se îndreaptă din ce în ce mai mult spre misticism, un misticism tipic spaniol, pătruns de asceză, de despuiere totală şi el încearcă să armonizeze felul său de a trăi cu această caracteristică a spiritului său. Singurătate înseamnă pentru el voluptate, el refuză orice răsfăț al vieții, se îndoieşte de legitimitatea meseriei sale de muzician, dezaprobă public toate lucrările sale pentru teatru, adică lucrările sale cele mai populare, cele mai celebre. Continuă totuşi să compună acel oratoriu al „Atlantidei" pe care nu-l va termina şi în care visa, fără îndoială, să ridice monument sonor ideii de universalitate care ajungea la prăpastia pe care o simțea adîncindu-se în el şi care pornise, cu patruzeci de ani mai devreme, de la revelația universalității unui limbaj muzical dincolo de contingențe îngust populare şi naționale, aşa cum o primise de la Claude Debussy. Opera a fost terminată, după moartea lui, de Ernesto Halffter, şi importanța muncii necesare nu numai pentru orchestrație, dar şi pentru compoziția propriu-zisă, face să te afli, cu toată conştiinciozitatea şi abilitatea extremă ale lui Hallíter, elev al lui de Falla, in fața unei partituri despre autenticitatea căreia se poate naşte în orice clipă îndoiala. Dar, în definitiv, cine ştie : poate ca de Falla, în starea de umilință profundă în care se cufundase, ar fi aprobat caracterul „colectiv" al ultimei sale opere, ar fi văzut în ea o ultimă izbutire a ideii lui de universalitate.

Cu doi ani înaintea lui Manuel de Falla, în 1905, **Béla Bartók**, născut în 1881 la Sînnicolau Mare, mort în 1945 la New York, sosește la Paris. Este, în momentul acela, un tînăr pianist doritor să se prezinte la un concurs internațional. Se prezintă şi nu ia decît premiul al doilea ; primul este hărăzit unei alte tinere speranțe a pianului, Wilhelm Backhaus.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Bartók nu era numai pianist. Era în același timp un elev compozitor, în clasa lui Ernst von Dohnanyi la Academia Regală de muzică din Budapesta. Dohnanyi era un elev al lui Liszt, de la care moștenise romantismul german. Tînărul Bartók își va face primele încercări de compoziție în descendența post wagneriană, combinată de altfel cu aceea a lui Brahms și chiar a lui Richard Strauss, sub influența căruia el compune poemul simfonic „*Kossuth*", creat de Hans Richter la Manchester în 1904. În „*Rapsodie*" pentru pian se simte, însă, influența lui Brahms.

Înaintea călătoriei la Paris, Bartók începuse să-și dea seama de bogăția muzicii populare ungare ; el știa mai ales că această muzică de origine foarte veche avea foarte puțină legătură cu muzica țigănească implantată în Ungaria și în România încă de la începutul secolului XIX. Nu numai Occidentul, dar însuși Liszt va lua această muzică țigănească drept muzică populară ungară. Îi vor trebui ani de zile lui Bartók ca să demonstreze că aceasta era o profundă eroare.

Ca și pentru de Falla, muzica lui Debussy a însemnat pentru Bartók o revelație. Într-o străfulgerare, el realiză raporturile existente între adevărata muzică populară a țării lui și muzica modală înviată de Debussy. La întoarcerea în Ungaria, îl cunoscu pe **Zoltan Kodaly**, născut în 1882 la Kécskement, care îi va supraviețui cu douăzeci de ani ; va muri la Budapesta în 1967. A fost un muzician precoce, dar și un muzicolog a cărui teză de doctorat, în 1906, se referea la structurile cîntecelor populare ungare. Ca și Bartók era pasionat, și el, de această lume muzicală îngropată în uitarea veacurilor ; și chiar din 1905, el parcurge metodic satele în căutarea melodiilor originale ale fiecărei regiuni.

În 1906, el organizează o a doua expediție, și de rîndul acesta participă și Bartók. Împreună, cei doi prieteni colecționează, ani de zile, mii de melodii, făcîndu-i pe puținii țărani bătrîni care le mai cunoșteau încă, să le cînte, notîndu-le și înregistrîndu-le pe rulouri de ceară, discurile din acea vreme. În 1913, Bartók și Kodaly publică „Planul unei noi colecții complete de cîntece populare", sub titlul de „Memorandum din 1913". Bartók își va lărgi de altfel orizontul căutărilor sale ; în Transilvania, unde se născuse și unde populația majo-

Scanned with OKEN Scanner

ritară este română — provincia, sub stăpînire austro-ungară pînă în 1918, va reveni la România la acea dată — se va apleca, în mod egal, asupra bogatului folclor românesc și va avea, asupra acestui subiect o corespondență revelatoare cu un muzicolog român, Dimitrie Georgescu Kiriac. Mai tîrziu, în urma unei călătorii în sudul algerian, Bartók se va interesa de muzica populară turcă, ca și de aceea a unor anumite regiuni slave, ca Slovacia, Ucraina, Serbia și Bulgaria, dar Ungaria și România rămîn domeniile lui preferate.

Aceste căutări, Bartók le face în optica ce-i aparține în urma revelației debussyste. Nu la fel a fost pentru Kodaly, care, la rîndul lui, se va afla la Paris în 1907. Este și el impresionat de muzica franceză, de aceea a lui Debussy în special, lucru ce se simte în operele compuse între 1909 și 1918 : două cvartete pentru coarde, o *Sonată pentru violoncel* și pian și mai ales *Sonata pentru violoncel solo*, o capodoperă compusă pentru gloria instrumentului la care Kodaly cînta dintotdeauna, încă din copilărie și de la cele dintîi studii muzicale.

Totuși, Kodaly nu stabilește, între muzica populară redescoperită și muzica savantă, legătura pe care o va stabili Bartók. El nu se va gîndi să universalizeze comorile folclorului transcendîndu-le, generalizîndu-le limbajul și aplicîndu-l pe acesta invenției sale proprii, altfel spus, creînd la rîndul lui acea muzică folclorică imaginară, care va fi tocmai aceea a lui de Falla și a lui Bartók. El va fi numit profesor la Academia regală de muzică îndată după întoarcerea din Franța, și nu va mai părăsi Ungaria pînă la moarte. Cu totul altfel va fi, știm, soarta lui Bartók.

Amprenta franceză se va șterge, după 1920, din muzica lui Kodaly. Vor fi, de aci înainte, două curente paralele și esențialmente deosebite în muzica lui : de o parte curentul național și folcloric, inaugurat de una din marile lui opere, „*Psalmus Hungaricus*“ din 1923, continuat cu opera bufă „*Hary Janos*“ în 1926 și „*Dansurile lui Galanta*“ din 1933. In aceeași vînă cu adevărat ungară și folclorică el a compus o cantitate impresionantă de lucrări pentru coruri. Această vînă se face resimțită și triumfă, de altă parte, în operele pedagogice corale, în care cîntecul ungar, sub aspectele cele mai variate, tri-

Scanned with OKEN Scanner

umfă, la toate gradele de învățămînt, începînd cu acela al copiilor, pentru care Kodaly s-a luptat și a obținut rezultate uimitoare.

Celălalt curent creator al lui Kodaly, în care operele sunt mai puțin numeroase dar nu mai puțin importante, este acela al unui compozitor de tradiție hotărît clasică și tonală, reînnodînd cu marile exemple ale muzicii lui Haydn și Beethoven. Dacă *„Concertul pentru orchestră"* din 1939 este încă de o culoare hotărît romantică, aceste două simfonii și mai ales a doua, creată in 1962 la Lucerna, în prezența lui, de Ferenc Fricsay, pentru aniversarea lui de 80 de ani, vădește o epurare a stilului și limbajului cu totul „în afară de timp" ; ca și în politică, Kodaly nu s-a angajat niciodată în muzică. Formidabila mișcare de idei și de exprimări începută atunci cînd, tînăr încă, se cufunda deja în folclor, și care a continuat de-a lungul anilor vieții lui, această mișcare la care Bartók va fi atît de patetic, atît de profund legat, nu l-a atins, dacă se face excepția influenței franceze din tinerețe, repede resorbită și absentă din urmarea evoluției lui. Pe cînd folclorul, pentru Bartók, nu va fi finalmente decît un agent catalizator al unei muzici în alt fel semnificativă și ambițioasă, acest folclor va rămîne pentru Kodaly materia brută pe care o va utiliza pentru operele lui cu caracter popular și național, și de care se va lipsi foarte bine în operele sale de muzică pură, dacă putem îndrăzni s-o spunem, acelea în care își va arăta atașamentul față de muzica tradițională a clasicismului occidental.

Cu totul altul, și mult mai important pentru toată muzica secolului XX va fi demersul creator al lui Bartók. În primul rînd, influența lui Debussy ia imediat o dimensiune considerabilă. Printre operele din acea epocă se pot recunoaște două aspecte. În *„Suita a doua"*, în cele *„Nouă Portrete"* și cele *„Două imagini"*, toate lucrări pentru orchestră compuse între 1907 și 1910, influența debussystă se constată într-un anume fel în stare pură, atît pentru scriitura armonică cît și pentru coloratura orchestrei. Dar în cele *„Patru Nénies"*, din 1910, și în celebrul *„Allegro barbaro"* pentru pian din 1911, Bartók merge deja mult mai departe. Toate principiile a căror revelație a avut-o la Paris influențează tendințele sale cele mai

Scanned with OKEN Scanner

profunde, nu atît specific ungare, cît mult mai la modul general uman. Este acel Béla Bartók care, treizeci de ani mai tîrziu, va compune „*Muzică pentru coarde, percuție și celestă*“, în întregime în lamentația sfîșietoare din „*Nénies*“, acele lamentații pentru nunți a căror tradiție ne poartă spre cea mai veche antichitate ; și este acel Béla Bartók, autorul „Concertului al doilea pentru pian și orchestră“ din 1931 pe care îl găsim în accentele smulse, în brutalitatea ritmică necruțătoare din „*Allegro barbaro*“.

Opera capitală din această perioadă este lucrarea într-un act „Castelul lui Barbă-Albastră“ din 1911. Și aici trebuie deschis un orizont încă și mai vast, căci dacă datorăm această lucrare admirabilă timpului petrecut de Bartók la Paris, daca scriitura mai este încă tributară lui Debussy, ideea libretului, prozodia muzicală și orchestrația se referă direct la una din capodoperele muzicii franceze din aceeași perioadă, „*Arianne și Barbă-Albastră*“ de Paul Dukas. Am mai spus de cîtă prietenie, de cîtă căldură umană a dat dovadă Dukas în privința lui de Falla. Această prietenie, aceeași căldură, el le-a manifestat și pentru Bartók. Grație lui a putut lua Bartók cunoștință de lucrările care nu existau încă decît în stare de manuscris, uneori neterminate.

Paul Dukas s-a născut în 1865 la Paris, — unde a murit, în 1935 — cînd încetase să compună de mai mult de douăzeci de ani, și din lucrările compuse înaintea acestei date, cele mai puțin numeroase ne-au fost păstrate, căci dintr-o grijă de perfecțiune și din scrupule care aveau ceva bolnăvicios, Dukas distrusese cea mai mare parte a partiturilor sale, chiar dacă erau în întregime terminate. În mult mai puțin dramatic, totuși, cazul lui se înrudește cu acela al lui Duparc. Numit foarte tîrziu, în 1927, profesor de compoziție la Conservatorul din Paris, el nu a profesat decît timp de opt ani, dar a lăsat în toți elevii lui, printre care temperamente și spirite atît de contrastante, ca acela al lui Olivier Messiaen și al lui Tony Aubin, o amintire nepieritoare. Era un umanist de o mare generozitate de spirit și de o vastă cultură ; era mai mult decît un muzician, ceea ce explică poate în parte tăcerile sale voite. Era un spirit clasic, deschis totuși la toate îndrăznelile timpului său : dacă a cunoscut sau nu „*Salomeea*“ lui

Strauss, puțin interesează, dar orchestra din „*Arianne*“ este o orchestră straussiană de o rară măreție, întemeiată cu toate acestea pe scriitura armonică venită direct de la Debussy. El este acela care, ținînd condeiul criticului muzical într-unul din cele mai mari cotidiene din Paris, „Gil Blas“, a scris articolul cel mai inteligent, cel mai fin, cel mai sensibil, cel mai adevărat profund a doua zi după premiera lui „*Pelléas*“, acel articol care începea cu fraza : „I s-a întîmplat domnului Albert Carré, directorul de la «Opera comică» o ciudată aventură: a executat, a prezentat o capodoperă“. Zece ani înainte de crearea „*Ariannei*“ el devenise celebru, de la o zi la alta, în 1897, cu poemul simfonic „*Ucenicul vrăjitor*“, inspirat după poemul lui Goethe. Acest succes răsunător și devenit foarte repede internațional, departe de a-l incita pe Dukas să-și intensifice productivitatea, a avut un curios efect de reținere psihică : nu numai că muzicianul și-a interzis de aci înainte orice succes „facil“, datorită unui „prea mare brio“, unei „prea mari științe de a face“, unor prea multe efecte exterioare, dar a hotărît că însăși vasta lui simfonie în Do major, compusă înaintea „Ucenicului vrăjitor“, în 1896, nu avea valoare, și puțin a lipsit ca această lucrare, astăzi în mod nedrept lăsată la o parte, dar care a cunoscut un foarte mare succes, să nu fie interzisă, dacă nu distrusă de autorul ei. El s-a închis în el însuși și a căutat, în rarele lucrări compuse după „*Ucenicul*“, ca *Sonata pentru pian* din 1900 și admirabilele „*Variații, interludiu și final pe o temă de Rameau*“ din 1903, un maximum de concentrație intelectuală, de simplitate, de austeritate, cu rezultatul că acestea sunt opere „pentru cunoscători“, pe care melomanii obișnuiți le consideră cu multă neîncredere, pe cînd limbajul armonic nu prezintă nici o dificultate, căci Dukas este un clasic și limbajul lui, cînd nu este tonal, depășește arareori limitele unui modalism dintre cele mai limpezi, dintre cele mai imediat satisfăcătoare pentru ureche și pentru spirit.

În 1907, „*Arianne și Barbă-Albastră*“ a cunoscut un adevărat succes, căci aci, admiratorii lui Debussy și ai „Pélleas“-ului au găsit o operă din aceeași categorie, sub auspiciile, evident, ale unei personalități cu totul diferite. Dușmanii lui Debussy, adică esențialmente wagnerienii, regăseau cu bucurie și surprindere o orchestră de o rară somptuozitate

Scanned with OKEN Scanner

Strauss, puțin interesează, dar orchestra din „*Arianne*“ este o orchestră straussiană de o rară măreție, întemeiată cu toate acestea pe scriitura armonică venită direct de la Debussy. El este acela care, ținînd condeiul criticului muzical într-unul din cele mai mari cotidiene din Paris, „Gil Blas“, a scris articolul cel mai inteligent, cel mai fin, cel mai sensibil, cel mai adevărat profund a doua zi după premiera lui „*Pelléas*“, acel articol care începea cu fraza : „I s-a întîmplat domnului Albert Carré, directorul de la «Opera comică» o ciudată aventură: a executat, a prezentat o capodoperă“. Zece ani înainte de crearea „*Ariannei*“ el devenise celebru, de la o zi la alta, în 1897, cu poemul simfonic „*Ucenicul vrăjitor*“, inspirat după poemul lui Goethe. Acest succes răsunător și devenit foarte repede internațional, departe de a-l incita pe Dukas să-și intensifice productivitatea, a avut un curios efect de reținere psihică : nu numai că muzicianul și-a interzis de aci înainte orice succes „facil“, datorită unui „prea mare brio“, unei „prea mari științe de a face“, unor prea multe efecte exterioare, dar a hotărît că însăși vasta lui simfonie în Do major, compusă înaintea „Ucenicului vrăjitor“, în 1896, nu avea valoare, și puțin a lipsit ca această lucrare, astăzi în mod nedrept lăsată la o parte, dar care a cunoscut un foarte mare succes, să nu fie interzisă, dacă nu distrusă de autorul ei. El s-a închis în el însuși și a căutat, în rarele lucrări compuse după „*Ucenicul*“, ca *Sonata pentru pian* din 1900 și admirabilele „*Variații, interludiu și final pe o temă de Rameau*“ din 1903, un maximum de concentrație intelectuală, de simplitate, de austeritate, cu rezultatul că acestea sunt opere „pentru cunoscători“, pe care melomanii obișnuiți le consideră cu multă neîncredere, pe cînd limbajul armonic nu prezintă nici o dificultate, căci Dukas este un clasic și limbajul lui, cînd nu este tonal, depășește arareori limitele unui modalism dintre cele mai limpezi, dintre cele mai imediat satisfăcătoare pentru ureche și pentru spirit.

În 1907, „*Arianne și Barbă-Albastră*“ a cunoscut un adevărat succes, căci aci, admiratorii lui Debussy și ai „Pélleas“-ului au găsit o operă din aceeași categorie, sub auspiciile, evident, ale unei personalități cu totul diferite. Dușmanii lui Debussy, adică esențialmente wagnerienii, regăseau cu bucurie și surprindere o orchestră de o rară somptuozitate

Scanned with OKEN Scanner

și o tehnică a cîntului care amintea pe aceea a „melodiei infinite“ a lui Wagner. După această operă care, în orice altă țară mai grijulie pentru autenticitatea ei muzicală — ceea ce în general nu este cazul pentru Franța — nu ar fi lipsit din repertoriul marilor teatre, Dukas nu va mai compune decît „*La Péri*“, o partitură de balet a cărei splendoare sonoră este egală cu aceea a „*Ariannei*“. În aceste două mari opere, Dukas, la fel ca odinioară în „*Ucenicul vrăjitor*“ s-a lăsat din nou dus de înclinația lui naturală către o plenitudine expresivă obținută prin mijloacele sonore cele mai generoase și cele mai strălucitoare, sprijinite pe o bogăție a ideii muzicale de o mare noblețe. Și, prin aceeași reacție care se produsese după succesul „*Ucenicului*“, o dată mai mult, și de data aceasta pentru întotdeauna, Paul Dukas s-a revoltat împotriva propriei sale firi și nici nu a mai încercat măcar să compună opere noi în stilul Sonatei sau al „*Variațiunilor*“ pe versurile lui Rameau ; se cufundă o dată pentru totdeauna în tăcere.

Asupra lui Bartók, „*Arianne și Barbă-Albastră*“ a făcut o foarte mare impresie, și el nu a șovăit de a se lăsa direct inspirat pentru compoziția „*Castelului lui Barbă-Albastră*“. Dukas utilizase drama cu același nume a lui Maeterlinck ; Bartók a dat să-i scrie libretul poetului ungur Bela Balasz, al cărui poem dramatic se prezintă ca o concentrație a aceluia lui Maeterlinck. Tema fundamentală, în una ca și în cealaltă operă, este aceea a libertății, a cuceririi libertății ; dar acestei teme i se opune tema contrară a tainei sufletelor, în care nimeni nu are dreptul de a pătrunde. Libertatea se încarnează la Dukas în Arianne, care izbutește să libereze celelalte neveste ale lui Barbă-Albastră și să-l facă să înțeleagă, măcar pentru moment, pe acesta, că libertatea este condiția însăși a oricărei vieți demnă de a fi trăită. Cînd celelalte femei, prea slabe pentru a-și asuma libertatea care le este oferită, preferă să se întoarcă la viața lor de sclave ale lui Barbă-Albastră, Arianne îl părăsește, căci pentru ea nimic nu este mai presus de libertate. Morala acestei drame minunate este că libertatea nu e un dar ce se poate accepta în mod pasiv, libertatea trebuie cucerită.

La Bartók, centrul dramei devine inviolabilitatea tainei sufletelor. Ariana lui Bartók, în numele libertății, a dreptului de „a ști" ce este în sufletul bărbatului cu care trebuie să-și împartă viața, violează, unele după altele, „domeniile" bărbatului, simbolizate prin acele camere cărora le forțează grelele porți de bronz. Scena este identic aceeași la Dukas, cu deosebirea că Barbă-Albastră al lui, complet pasiv și declarîndu-se învins mai dinainte, nu asistă. Arianne forțează împreună cu doica ei ușile celor șapte camere în care descoperă rînd pe rînd secretele bărbatului ei, și la urmă pe celelalte neveste ținute prizoniere. Barbă-Albastră al lui este o ființă amenințată de forțe exterioare știindu-se învins și gata pentru toate concesiile ; în vreme ce Barbă-Albastră al lui Bartók, adevărat erou al dramei, o pedepsește pe Arianne pentru îndrăzneala ei și o închide împreună cu celelalte femei ; va avea și ea locul, de aci înainte, în străfundul secretelor sufletului său.

Ceea ce este esențial pentru a înțelege situarea lui Bartók chiar din acea vreme, este de a constata că scena celor șapte camere, care la el constituie substanța și aproape totalitatea dramei, este foarte aproape de aceea a lui Dukas prin stil și orchestrație ; este aci un caz foarte rar de identitate de gîndire și de sensibilitate. Miracolul îl constituie faptul că, în ciuda acestei apropiate înrudiri, opera lui Bartók, compusă patru ani după prima reprezentație a celei a lui Dukas nu dă niciodată impresia unei còpii de mai mică valoare, a unui plagiat. Ai pur și simplu senzația că două librete foarte aproape unul de celălalt au dat naștere la doi mari muzicieni, la o tratare muzicală asemănătoare.

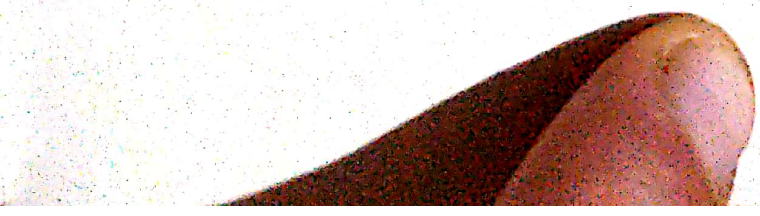
Cu *„Castelul lui Barbă-Albastră"*, Bartók atinsese vîrful a ceea ce se poate numi perioada lui franceză. De aci încolo, propria lui personalitate se va afirma tot mai mult, dar ideea punctului lui de plecare va rămîne întotdeauna vie în el : universalizarea unui limbaj model care, la el, se sprijinea în mod firesc pe modurile pe care le aprofundase îndeosebi, modurile ungare, modurile române și anumite moduri orientale.

Ceea ce, plecînd de la al doilea Cvartet pentru coarde din 1917, și de la baletul *„Mandarinul miraculos"* pe un libret de Mélchior Lengyel, din 1919, va scoate în relief personalitatea

Scanned with OKEN Scanner

lui este, mai întîi un stil sincopat, violent, atingînd adesea o intensitate de nesuportat, stil definit tot atît de bine printr-o ritmică smucită, gîfîitoare, de multe ori în contra-timp și plină de surprize și de inegalități, cît și printr-o înclinație crescîndă spre un cromatism din ce în ce mai concentrat, depărtîndu-se în aparență de scriitura modală, dar nefăcînd nimic altceva, în realitate, decît de a o diversifica prin lărgirea domeniului ei. Nu găsim nici o linie de muzică atonală la Bartók ; totul, chiar agregatele sonore cele mai strînse, cele mai violente, pot fi analizate prin puterea unuia sau mai multor moduri. Dar este adevărat că în 1922, Bartók descoperă atonalismul schönbergian, care va fi dodecafonic începînd din 1925. Această descoperire îl tulbură profund ; este al doilea mare șoc al vieții sale creatoare, după cel din 1905 și al muzicii lui Debussy și a celorlalți mari francezi. Toate operele lui compuse între 1922 și 1931 se resimt de acest șoc, dar în nici una Bartók nu cedează tentației de a compune atonal. Și totuși, asprimea stilului atonal, frecările sonore pe care le provoacă, erau cu totul în stilul, în temperamentul lui Bartók. Dar ceva mult mai puternic îl împiedica de „a sări gardul" pentru a se ralia lui Schönberg ; era sentimentul, pentru el, folcloristul și modalistul de nezdruncinat, că linia muzicală, indiferent dacă melodic orizontală sau armonic verticală, nu se putea lipsi de puncte de sprijin și puncte de repaos, de mișcări de tensiune urmate de mișcări de destindere. Dar lupta a fost teribilă și este normal că operele cele mai aspre, cele mai dificile, cele mai problematice ale lui Bartók sunt din această perioadă : cele două sonate pentru vioară și pian din 1922 și din 1923. Primul și mai ales teribilul al Doilea Concert pentru pian din 1926 și din 1931, al Treilea și al Patrulea Cvartet de coarde din 1927 și 1928, unde instrumentele par să gîfîie, să horcăie sub greutatea acordurilor barbare și a ritmurilor smulse care le sunt cerute și, într-o mai mică măsură, „*Cantata profana*" din 1930, evident pentru că face apel la voci.

De aci încolo, o nouă perioadă de evoluție se conturează la Bartók. El pare, într-un fel, să fi ieșit din purgatoriul său ; începînd cu al cincilea *Cvartet* din 1934 în scriitura lui se stabilește un echilibru suveran între diatonic și cromatic, adică între tendința modală și tentația atonalismului,



prima păstrînd, ca definitiv, întotdeauna suveranitatea. Cu al Cincilea Cvartet începe seria marilor capodopere care fac din Bartók unul din marii creatori ai secolului. Trăind din ce în ce mai mult în afara Ungariei, cu toată catedra pe care o avea la Academia regală, devenită Conservator al „Republicii" fasciste a lui Horthy, cu sufletul bolnav de evenimentele care aveau loc în toată Europa centrală, în Italia ca și în Germania, în Spania ca și în Ungaria, simțindu-le ascuțit în spiritul și carnea lui, trăiește mai ales în Elveția, primit de prieteni generoși, Reinhart la Wintherthur, Sacher la Bâle și vede venind cu teroare momentul în care aerul Europei întregi va deveni irespirabil. În așteptare, capodoperele se succed și turneele de concert la fel, întovărășit de soția lui, Ditta Pasztory, cu care va crea la Bâle, în 1938, una din capodoperele lui, *Sonata pentru două piane și percuție*. Un an mai devreme, grație unei comenzi a lui Paul Sacher, se naște *„Muzică pentru coarde, percuție și celestă"*, unul din vîrfurile muzicii secolului XX. De o mare rigoare de construcție, de o scriitură a cărei organizare o egalează pe aceea a marilor opere polifonice ale lui Bach, este o operă tulburătoare prin vaierul „atît de bărbătesc și profund" pe care îl trimite în fața lumii, vaierul unui suflet rănit de urîțenia în care omul este în stare să coboare și să se bălăcească. Și la fel ca în *„Divertimento"* pentru coarde din 1939, și încă în al șaselea *Cvartet de coarde* din același an, în *„Muzică pentru coarde, percuție și celestă"* un cîntec luminos, un cîntec însorit și de speranță pătrunde uneori, dintr-o dată, prin întuneric ; un cîntec de „și cu toate acestea", de dorința de a trăi și de speranța în vremuri mai bune. Acest cîntec ia întotdeauna ritmul și culoarea unui dans popular, al unui folclor iluminat și reînnoit prin puterea speranței și a invenției originale.

Dar plecarea în Statele Unite se arată inevitabilă, înainte chiar de izbucnirea războiului. Și iată paradoxul cel mai crud : în America, într-o țară în care Bartók speră să poată respira liber după ani de înăbușire, își va trăi anii cei mai nenorociți, pînă la mizerabila lui moarte, la New York, provocată de o leucemie datorată stării de extremă slăbiciune la care îl aduseseră privațiunile. Din toți marii compozitori refugiați în America în aceeași epocă, Stravinski, Schönberg,

Scanned with OKEN Scanner

Hindemith, Milhaud, Bartók va fi singurul care nu a avut o catedră de învățămînt, nu va avea nici un venit regulat și va fi silit să trăiască cu greu din lecții particulare și turnee de concert mult prea rare. Mari interpreți, care erau și suflete de elită, îl ajută: „*Concertul pentru orchestră*" îi este comandat de Koussewitzky, „*Sonata pentru vioară solo*" de Menuhin, „*Concertul pentru violă și orchestră*" de Primrose. Dar onorariile generoase pe care ei i le oferă sînt totuși insuficiente pentru a acoperi necesități decente și regulate; așa se face că unul din marii maeștri ai muzicii din acea vreme nu va mai coresponda decît prin cărți poștale, pentru că timbrele costau mai puțin decît cele pentru scrisori.

În cercul partizanilor pînă la capăt ai avangărzii, unde Bartók nu este primit decît cu bombăneli și comentarii otrăvite, a fost o mare satisfacție să se constate că limbajul operelor „americane" ale lui Bartók însemna o anumită întoarcere spre mai multă claritate și simplitate, mergînd pînă la părăsirea aspectelor armonice prea cromatice și aspectelor ritmice prea dure și prea sălbatice din perioadele precedente. Se află, într-adevăr, în aceste opere, un anume ton de dezamăgire, care ia ființă prin mijloace de o mare simplitate, un ton de tainică speranță, uneori, ca în sublima mișcare lentă din al treilea Concerto pentru pian. Bartók se simte îmbătrînind, evident, și dorința de luptă, de luptă cu ceilalți și cu el însuși, dispare puțin cîte puțin. Atunci se instalează un ton mai simplu, mai limpede și mai familiar, ca și cînd Bartók s-ar fi gîndit să întreprindă dialogul cu un auditoriu mai vast, dornic să asculte muzică pentru a-și face, înainte de toate, o plăcere. Dar a vorbi de „concesii" referitor la aceste lucrări, de „o cădere a tonusului", este absurd. Bartók a rămas exigent cu sine însuși pînă la capăt și s-a exprimat în întregime în toate lucrările lui, cele americane ca și celelalte. Numai că ajunsese „dincolo de orice" și dorea repaosul.

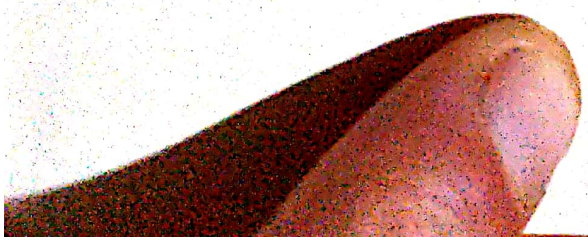
Repaosul a venit prea repede, dacă gloria, dimpotrivă, i-a așteptat cu gelozie sfîrșitul pentru a se arăta, deși cu

strălucire. Astăzi, și de 25 de ani încoace, Bartók este singurul compozitor într-adevăr „modern" al secolului XX care să se bucure de o glorie universală. Ar fi zîmbit, și cu multă melancolie, din vreo parte a celeilalte lumi, dacă ar fi putut vedea sălile Gaveau arhipline la „Integrala" Cvartetelor interpretate de muzicienii Vegh, prin 1950, fără a mai vorbi de Karajan care, preluînd „Muzică pentru coarde, percuție și celestă" o așează la egalitate cu simfoniile lui Beethoven în repertoriul său.

SIMILITUDINI ȘI CONTRASTE ÎN JURUL LUI DEBUSSY ÎN FRANȚA ȘI ÎN EUROPA

În vreme ce Debussy căpăta din ce în ce mai multă importanță la începutul secolului XX, curentele paralele ale muzicii nu se limitau deloc la Vincent d'Indy ca descendent al frankismului. Spun paralele și nu opuse ; căci d'Indy era el însuși un compozitor modal, chiar dacă avea, desigur, un ideal formal și expresiv, altul decît al lui Debussy pe care îl aprecia totuși foarte mult. Actul cel mai debussyst al lui d'Indy a fost reactualizarea *„Orfeului"* lui Monteverdi, în anul următor revelației lui *„Pélleas"*, care părea să datoreze atît de mult acestui trecut, acestei opere.

Mult mai izolată, mai independentă ar putea să pară activitatea lui **Florent Schmitt,** născut în 1880 la Blâmont în Lorena, mort la 88 de ani, în 1958, la Neuilly-sur-Seine. Dar de n-ar fi decît din lucrările sale din tinerețe, aduse din călătoriile prin toată Europa după obținerea Premiului Romei în 1900, el se leagă de unele tendințe descriptive și impresioniste, în raport, de exemplu, cu operele pentru pian ale tînărului Ravel, cu care fusese coleg de Conservator în clasa lui Fauré. Compunînd pagini pentru pian, impregnate de amintiri culese în Spania și în Turcia, el cultiva, prin forța lucrurilor o scriitură modală. Desigur, nu cu primele sale opere, toate trimise din Roma, se impune el atenției unui public mai larg, ci prin adevărata lovitură de trăsnet care a fost, în 1904, o alta din trimiterile sale, *„Psalmul 47"*. *Stilul* acestei opere, de o rară putere, de un brio vocal și orchestral considerabil, încastrată într-o arhitectură de o soliditate și o grandoare extreme, părea să purceadă cu mult mai mult de la Berlioz și de la Verdi — Verdi din Recviem —



Scanned with OKEN Scanner

decît din contemporanii francezi ai lui Schmitt, al d'indystilor sau debussystilor, fără a mai vorbi despre însiși d'Indy și Debussy. În propria lui succesiune, se vor afla compozitori complet îndepărtați de spiritul acestui început de secol francez, Stravinski însuși și mai tîrziu Honegger. Un alt nume se impune în același context, acela al lui Strauss, fără a se putea vorbi de o influență oarecare, într-o direcție sau într-alta. Dar este cu neputință să uităm că o altă capodoperă a lui Schmitt, baletul său *„Tragedia Salomeei"* datează din 1907, și că există între această operă și „Salomeea" lui Strauss, creată în 1906 la Dresda, multe alte ciudate asemănări, în afara subiectului. Modalitatea orientală triumfă aici, de altfel, fără ca Schmitt să fi căzut cu nimic în acest orientalism de bazar care trebuia să fie fatal pînă și lui Roussel în opera sa *„Padmavati"*. La Schmitt, totul este original și totul este autentic, pentru că totul, modalitățile sonore la fel ca și modalitățile ritmice, sunt reinventate, ca la Debussy. Și dacă, două generații mai tîrziu, se știe tot ce Messiaen și Jolivet datorează lui Debussy, nu sunt ei, primul mai ales, la fel de tributari lui Schmitt, forței lui, generozității lui muzicale, fără a mai vorbi de efectele sale de orchestră și de suflul lui larg și profund ?

De la treizeci de ani pînă la moarte, Schmitt a putut, de altfel, să cunoască singur foarte bine toate curentele muzicii primei jumătăți de secol : începînd cu Debussy, Schönberg și Stravinski, pînă la discipolii lui Messiaen și ai lui Webern, nimic nu i-a rămas necunoscut, căci curiozitatea lui era dintre cele mai vii : a dovedit-o ca critic, timp de foarte mulți ani, al jurnalului *„Le Temps"*. Aprecierile lui, de multe ori pline de cruzime, marcate de acel spirit caustic prin care, pe lîngă unii, s-a făcut și mai celebru decît prin muzica lui, ele erau, pentru operele care îi păreau că merită osteneala, de o generozitate lucidă și fraternă ; și modul în care a reacționat, la premiera „Sărbătoarea Primăverii", împotriva vociferărilor acelor cuconițe din al 16-lea arondisment[2] a rămas, pe bună dreptate, legendar. Cu toate acestea pentru el, Stravinski era un rival primejdios care se profila la

[2] Cartierul snob al Parisului *(n.tr.)*.

decît din contemporanii francezi ai lui Schmitt, al d'indystilor sau debussystilor, fără a mai vorbi despre înșiși d'Indy și Debussy. În propria lui succesiune, se vor afla compozitori complet îndepărtați de spiritul acestui început de secol francez, Stravinski însuși și mai tîrziu Honegger. Un alt nume se impune în același context, acela al lui Strauss, fără a se putea vorbi de o influență oarecare, într-o direcție sau într-alta. Dar este cu neputință să uităm că o altă capodoperă a lui Schmitt, baletul său *„Tragedia Salomeei"* datează din 1907, și că există între această operă și „Salomeea" lui Strauss, creată în 1906 la Dresda, multe alte ciudate asemănări, în afara subiectului. Modalitatea orientală triumfă aici, de altfel, fără ca Schmitt să fi căzut cu nimic în acest orientalism de bazar care trebuia să fie fatal pînă și lui Roussel în opera sa *„Padmavati"*. La Schmitt, totul este original și totul este autentic, pentru că totul, modalitățile sónore la fel ca și modalitățile ritmice, sunt reinventate, ca la Debussy. Și dacă, două generații mai tîrziu, se știe tot ce Messiaen și Jolivet datorează lui Debussy, nu sunt ei, primul mai ales, la fel de tributari lui Schmitt, forței lui, generozității lui muzicale, fără a mai vorbi de efectele sale de orchestră și de suflul lui larg și profund ?

De la treizeci de ani pînă la moarte, Schmitt a putut, de altfel, să cunoască singur foarte bine toate curentele muzicii primei jumătăți de secol : începînd cu Debussy, Schönberg și Stravinski, pînă la discipolii lui Messiaen și ai lui Webern, nimic nu i-a rămas necunoscut, căci curiozitatea lui era dintre cele mai vii : a dovedit-o ca critic, timp de foarte mulți ani, al jurnalului *„Le Temps"*. Aprecierile lui, de multe ori pline de cruzime, marcate de acel spirit caustic prin care, pe lîngă unii, s-a făcut și mai celebru decît prin muzica lui, ele erau, pentru operele care îi păreau că merită osteneala, de o generozitate lucidă și fraternă ; și modul în care a reacționat, la premiera „Sărbătoarea Primăverii", împotriva vociferărilor acelor cuconițe din al 16-lea arondisment[2] a rămas, pe bună dreptate, legendar. Cu toate acestea pentru el, Stravinski era un rival primejdios care se profila la

[2] Cartierul snob al Parisului *(n.tr.)*.

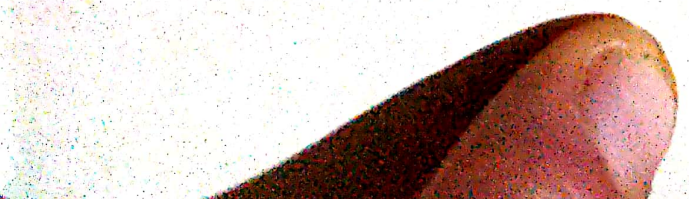
orizont ; dar acest gen de calcul i-a fost întotdeauna străin ; a dovedit-o cît se poate de bine ca membru foarte activ al Societății Muzicale Independente, unde a promovat pe toți cei care păreau a fi valoroși ca și pe cei a căror estetică era cu totul străină de a lui.

Două direcții de o egală importanță și în aparență deosebite se desemnează de-a lungul operei sale creatoare : aceea a unui minuitor minunat și opulent de mase orchestrale și corale, care, după „*Psalm*“ și „*Tragedia Salomeei*“ va compune în 1928 o „*Simfonie concertantă*“ pentru pian și orchestră și în 1933 un nou balet, „*Oriane și Prințul iubirii*“, și aceea a muzicianului profund romantic, dar grijuliu de o mare fermitate de formă și de arhitectură, care se manifestă în primul rînd în muzica de cameră, începînd cu *Cvintetul pentru coarde și pian* din 1908, urmat, patruzeci de ani mai tîrziu, de un Cvartet de coarde de o surprinzătoare vigoare de gîndire ; amîndouă operele încadrau un prim *Cvartet*, un *Trio* de coarde și „*Suita în rocaille*“ [3] pentru flaut, coarde și harpe. Această suită deschide alte orizonturi asupra multiplelor fațete expresive ale muzicianului : aceea a fanteziei sonore, a umorului, dar întotdeauna purtate de o fermitate a scrierii, o claritate clasică a formei pe care nu a părăsit-o niciodată : „*Clavecinul bine temperat*“, „*Suita fără spirit de suită*“ și „*Cvartetul pentru aproape toate timpurile*“, ale căror titluri, dar numai titlurile, amintesc farsele lui Satie.

În 1958, cîteva luni înaintea morții, el crease a Doua Simfonie, pe care Munch a prezentat-o la Festivalul de la Strasbourg în mijlocul unui val de curiozitate. Nu era opera unui om bătrîn pe care nu-l mai interesa nimic, era sinteza unei vieți întregi de inspirație și de muncă : cele două curente, al „*Psalmului*“ și al Cvintetului se impuneau aci ca într-o concluzie admirabilă de vigoare a scrierii și gîndirii.

Vigoarea și bogăția talentului lui Schmitt i-au permis să scape de sub influențele multiple și contradictorii ale maeștrilor timpului său, în tinerețe ca și mai tîrziu. „De-

[3] rocaille — scoici, pietricele zgrunțuroase, ca element decorativ.



bussyștii“ ca și „Ravelienii“ puri n-au avut niciodată cea mai mică șansă de a se afirma ca compozitori, chiar atunci cînd, la origine, ei puteau părea într-adevăr dotați. Un exemplu tipic al acestor muzicieni îl constituie **André Caplet,** născut la Havre în 1878, mort la Neuilly-sur-Seine în 1925. Era un prieten intim al lui Debussy, desigur trăind literalmente în umbra lui. El a orchestrat, la indicațiile acestuia, interludiile din „Pélleas“ în forma lor ultimă, și era, în mod evident, un fel de a lucra în care propria lui personalitate trebuia să dispară cu totul. Caplet a fost, se pare, un mare dirijor, ceea ce explică în parte lipsa lui de independență creatoare : el a fost și la pupitrul dirijoral al piesei „Martiriul Sfîntului Sebastian“, a cărui orchestrație îi datorează foarte mult, și a dirijat premiera londoneză a lui *„Pelléas“* în 1912. În aceeași perioadă, între 1910 și 1914, a dirijat cu regularitate la Boston.

Mai ciudat și mai complex este cazul lui **Charles Koechlin,** născut la Paris în 1867, mort la Canadel, în departamentul Var, în 1950. Este un muzician „întîrziat“, căci a fost elev al Școlii politehnice înainte de a intra la Conservatorul din Paris în 1890, mai întîi în clasa lui Massenet, apoi în aceea a lui Fauré. A compus o imensă cantitate de opere, despre care inițiați binevoitori afirmă că sînt uimitoare, dar în rarele ocazii cînd se ivește prilejul de a asculta vreuna, ești în mod inevitabil decepționat de moliciunea accentelor, de incertitudinile formei și de acel fel obositor de a nu ști să termini ceea ce ai început. Koechlin era, la origine, un compozitor modal, dar, contrar lui Schmitt, și-a însușit cîte puțin din toate stilurile ; a fost, în felul acesta, primul din Franța care a utilizat tehnica dodecafonică și, la fel, înaintea lui Milhaud și Stravinski, politonalitatea. Dar totul rămîne la un nivel de amatorism, ceea ce este cu atît mai surprinzător, cu cît acest compozitor ce dezamăgea, era un profesor pasionat, foarte liberal și cu un spirit larg, o calitate care deservea, evident, pe creator, chiar dacă putea face din Koechlin un mare maestru al muzicii. Un soi de legendă s-a format, puțin cîte puțin, în jurul lui, care se juca de-a patriarhul cu o mare barbă albă, în străfundul anticei lui case din strada Lhomond, și al cărui fel primitor, dezinteresat, și bunătatea lui, au fost în cele din urmă calitățile lui cele mai mari.

Scanned with OKEN Scanner

În Italia, o profundă mișcare de reformă a început în acciași ani în care Debussy deschidea căi noi muzicii europene. Între 1879 și 1883 se nasc cei trei muzicieni care vor fi apostolii acestei reforme care tindea să elibereze Italia de excesele verismului și de tirania exclusivă a teatrului liric. Din nenorocire, talentul lor respectiv era invers proporțional cu importanța efortului lor teoretic și practic pentru a realiza această reînnoire.

Dacă **Gian Francesco Malipiero,** născut în 1882 la Veneția, mort la Asolo în 1973, ar fi avut forța creatoare a inteligenței și clarviziunii lui muzicale și istorice, Italia ar fi avut un geniu egal celui lui Debussy. Din nenorocire, acest autor a 4 balete, 6 mari „Mistere" în formă de oratorii, 9 simfonii, 4 concerte pentru pian și 7 Cvartete de coarde, nu a lăsat nici o lucrare care să facă să-i dăinuie numele. Cunoștea admirabil cîntul gregorian și toată muzica italiană a Renașterii și a încercat, în multe din lucrările sale, să le combine frumusețile ; dar, dată fiind absența unei adevărate forțe creatoare personale, care ar fi putut plămădi sinteza acestor stiluri diferite în lumina unui adevărat stil modern, era în mod firesc un lucru ratat mai dinainte.

Adevărata, dar foarte marea importanță a lui Malipiero rezidă în opera de renaștere a acestei muzici italiene vechi ; impresionat de exemplul lui Vincent d'Indy și de prima audiție, după două secole și jumătate a lui *„Orfeu"*, la Paris, el s-a înhămat la o reeditare modernă a totalității operei lui Monteverdi. Această ediție monumentală a fost urmată de mai multe altele, ale marilor muzicieni italieni din secolele XVI și XVII. A avut și o bogată activitate de profesor, la Parma și la Veneția, și cu toate că nu a „format" cu adevărat elevi, în sensul în care un Fauré și un Messiaen au format, el i-a crescut totuși pe toți în respectul valorilor muzicale cele mai exigente și a contribuit, în acest mod, la renașterea muzicii instrumentale și simfonice în Italia și, indirect, la nașterea școlii moderne.

Alfredo Casella, născut la Torino în 1883, mort la Roma în 1947, este astăzi, un compozitor aproape tot atît de necunoscut ca și Malipiero. Totuși, erau în el mai mult talent și

mai multe idei muzicale originale decît în Malipiero, și poate că, în ce privește lucrarea sa „*La Donna Serpente*“, și mai ales a baletului său, „*La Giara*“, ar trebui reparată o nedreptate. Se mai cîntă încă, din cînd în cînd, „Scarlattiana“ lui pentru pian și orchestră, dar nu se mai cîntă deloc concertele pentru tot felul de instrumente, nici numeroasele sale bucăți pentru pian solo. La fel ca Malipiero, era un om de o vastă cultură, și a completat în mod eficace acțiunea acestuia din urmă în Italia, prelungind-o în direcția muzicii secolului său. La aceasta a contribuit foarte mult lunga lui ședere la Paris, între 1909 și 1915, la început ca elev al lui Diemer și Fauré la Conservator, apoi ca membru foarte activ al tinerei școli franceze care-l adoptase ca pianist și ca șef de orchestră. A dat la Paris numeroase concerte de muzică excelentă și, întors în Italia, în 1915, a continuat acolo această bogată activitate. Se poate spune că dacă s-a format o elită, puțin cîte puțin, în publicul muzical italian, receptivă și la alte lucrări în afară de Puccini și Mascagni, sensibilă la o muzică mai nobilă și mai pură, activitatea lui Casella la Roma, la Milano și la Torino, orașul său natal, a contribuit tot atît cît activitatea lui Malipiero în favoarea muzicii vechi.

Apoi, este cazul uimitor al lui **Ottorino Respighi,** născut la Bologna în 1879, mort la Roma în 1936. A fost, ca elev, un internațional în sensul adevărat al cuvîntului : a studiat, foarte tînăr, la Liceul muzical din Bologna, dar a stat apoi foarte multă vreme în Rusia, unde a fost elevul lui Rimski-Korsakov, la St. Petersburg, și ca violist în orchestra de la Teatrul Marinski. În sfîrșit a plecat la Berlin, unde a lucrat cu Max Bruch.

Această formație internațională a influențat foarte mult stilul lui de compoziție. Era, și el, un compozitor modal, cunoscînd perfect plain-chant și marea epocă a clasicismului italian. Și el voia să debaraseze Italia de verism și de tirania exclusivă a teatrului liric ; era, și el, un adept al muzicii instrumentale și simfonice. Pe acest teren a compus două mari opere care au făcut înconjurul lumii, grație lui Toscanini mai întîi, și apoi a multor altor dirijori care și le-au însușit cu aviditate : „Fîntînile Romei“ și „Pinii Romei“. Cert, aceste opere nu răspund idealului de puritate și de noblețe exprimat

Scanned with OKEN Scanner

de Malipiero ; sînt lucrări de „mare efect", de un stil foarte amestecat, în care Debussy dă mîna cu Rimski-Korsakov și Strauss. Sînt, de fapt, lucrări susceptibile să placă fără efort amatorilor teatrului liric și ai verismului, care ar fi trebuit însă să fie convertiți la o muzică de un grad mai ridicat. Dacă, mai tîrziu, un Dallapiccola, un Luigi Nono, un Bruno Maderna nu ar fi venit să dea strălucire peisajului muzical italian, am putea fi tentați să spunem că a compune în stil german sau chiar francez, este imposibil în Italia ; din fericire nu este cazul. Dar a fost nevoie de mai mult de o generație pentru a aduce Italia la nivelul muzical general cel mai ridicat din Occidentul secolului XX.

În afară de cele două mari fresce simfonice ale sale, Respighi este autorul unui balet adaptat după Rossini, *„Boutique fantasque"*, dusă de Diaghilev în cele patru colțuri ale lumii. El a compus și un *„Concert gregorian"* pentru vioară și un *„Concert mixolidian"* pentru pian ; erau firește lucrări născute-moarte, căci ele sînt „dovezi" ale unei muzici de odinioară care nu putea fi făcută să supraviețuiască în acest mod sistematic și școlăresc.

Malipiero, Casella și Respighi au compus toți trei lucrări care, tocmai, încercau să înnobileze genul, să-l smulgă verismului, să-l apropie de marea tradiție, chiar de Verdi și de ultimele sale lucrări. Toți trei au eșuat în această încercare, din lipsa, pentru primii doi, a unei suficiente inspirații personale, din prea multă facilitate și spirit de concesie pentru Respighi.

Reușita avea să surîdă unui alt compozitor italian din aceeași perioadă, mai puțin teoretician decît primii doi și mai mare muzician decît al treilea : **Ildebrando Pizzetti,** născut la Parma în 1880, mort la Roma în 1968. Ca și confrații săi, el a studiat cu foarte multă atenție în tinerețea lui muzica italiană veche, și-a propus un ideal muzical și umanist foarte înalt, dar, ca om de teatru înnăscut, el l-a aplicat genului de operă cu un foarte frumos succes. Desigur, nu se poate vorbi despre el ca de un creator de geniu, altfel Italia ar fi avut în el pe un Verdi al secolului XX. Dar bogăția inspirației sale și arta lui de a compune sunt suficient de mari pentru a-i fi îngăduit să dea unsprezece lucrări, dintre care cea mai mare

Scanned with OKEN Scanner

parte sunt lucrări de o frumusețe și de o valoare certă, care vor transmite numele lui tinerelor generații. Prima lui lucrare este, în 1915, o admirabilă „*Fedră*", pentru care d'Annunzio i-a dat libretul. Tonală la început, scrierea sa se îmbogățește tot mereu prin întrebuințarea modurilor vechi ; cît despre stilul lui vocal, el renunță cu hotărîre la ariile operei convenționale în favoarea unui recitativ continuu, inspirat din plain-chant și din moștenitorul său italian direct, Monteverdi. Nu este greu de recunoscut în această scriere și în acest stil înrudirea cu Debussy, o dată mai mult, cu deosebirea, bineînțeles, că Debussy este tot atît de francez cît este Pizzetti de italian. Începînd cu a doua lucrare, „Debora și Jaele", pe o temă biblică, își va scrie singur libretele tuturor operelor sale. Impregnat de o înaltă spiritualitate, Pizzetti caută cu precădere subiecte de natură biblică, și va izbuti foarte bine să le insufle o animație, o viață susceptibilă de a le face iubite de un vast public, chiar îndepărtat de propriile lui preocupări. „*Fra Gherardo*" este din 1928. „*Lo Straniero*" din 1930, „*Orseolo*" din 1935, „*L'Oro*" din 1947. Dar abia în ultimii zece ani ai vieții sale va compune cele două lucrări mai perfecte și mai pasionante după „*Fedra*" tinereții sale : în 1958, „*Meurtre dans la Cathédrale*", după celebra piesă a lui Eliot și, în 1964, la vîrsta de 84 de ani, lucrarea sa poate cea mai admirabilă, o „*Clytemnestră*" de un suflu tragic extraordinar, al cărei rol principal a fost creat de Régine Crespin la Scala din Milano.

Pizzetti a compus de asemenea foarte multă muzică instrumentală, în speță o simfonie și mai multe concerte, și, pe linia lucrărilor lui Malipiero, a publicat o ediție perfectă a madrigalurilor lui Gesualdo da Venosa.

Suntem siliți, aci, să părăsim Italia primei jumătăți de secol și să ne întoarcem spre un altul din foarte marii compozitori ai acelui timp, de altfel, în mod absurd, prea puțin cunoscut în afara țării sale și de unele cercuri de inițiați din Europa, **George Enescu.**

Născut în 1881 la Liveni, în nordul României, mort la Paris în 1955, el a străbătut Europa și lumea, vreme de 50 de ani, ca un prodigios virtuoz al viorii. Și de altfel, cuvîntul de virtuoz nu are decît un sens prea puțin expresiv cînd

Scanned with OKEN Scanner

parte sunt lucrări de o frumusețe și de o valoare certă, care vor transmite numele lui tinerelor generații. Prima lui lucrare este, în 1915, o admirabilă „*Fedră*", pentru care d'Annunzio i-a dat libretul. Tonală la început, scrierea sa se îmbogățește tot mereu prin întrebuințarea modurilor vechi ; cît despre stilul lui vocal, el renunță cu hotărîre la ariile operei convenționale în favoarea unui recitativ continuu, inspirat din plain-chant și din moștenitorul său italian direct, Monteverdi. Nu este greu de recunoscut în această scriere și în acest stil înrudirea cu Debussy, o dată mai mult, cu deosebirea, bineînțeles, că Debussy este tot atît de francez cît este Pizzetti de italian. Începînd cu a doua lucrare, „Debora și Jaele", pe o temă biblică, își va scrie singur libretele tuturor operelor sale. Impregnat de o înaltă spiritualitate, Pizzetti caută cu precădere subiecte de natură biblică, și va izbuti foarte bine să le insufle o animație, o viață susceptibilă de a le face iubite de un vast public, chiar îndepărtat de propriile lui preocupări. „*Fra Gherardo*" este din 1928. „*Lo Straniero*" din 1930, „*Orseolo*" din 1935, „*L'Oro*" din 1947. Dar abia în ultimii zece ani ai vieții sale va compune cele două lucrări mai perfecte și mai pasionante după „*Fedra*" tinereții sale : în 1958, „*Meurtre dans la Cathédrale*", după celebra piesă a lui Eliot și, în 1964, la vîrsta de 84 de ani, lucrarea sa poate cea mai admirabilă, o „*Clytemnestră*" de un suflu tragic extraordinar, al cărei rol principal a fost creat de Régine Crespin la Scala din Milano.

Pizzetti a compus de asemenea foarte multă muzică instrumentală, în speță o simfonie și mai multe concerte, și, pe linia lucrărilor lui Malipiero, a publicat o ediție perfectă a madrigalurilor lui Gesualdo da Venosa.

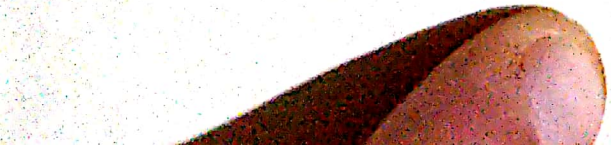
Suntem siliți, aci, să părăsim Italia primei jumătăți de secol și să ne întoarcem spre un altul din foarte marii compozitori ai acelui timp, de altfel, în mod absurd, prea puțin cunoscut în afara țării sale și de unele cercuri de inițiați din Europa, **George Enescu.**

Născut în 1881 la Liveni, în nordul României, mort la Paris în 1955, el a străbătut Europa și lumea, vreme de 50 de ani, ca un prodigios virtuoz al viorii. Și de altfel, cuvîntul de virtuoz nu are decît un sens prea puțin expresiv cînd

Scanned with OKEN Scanner

se vorbește de Enescu violonist ; căci acesta posedînd perfect tehnica instrumentului său, era, înainte de toate, un admirabil, un profund muzician. Interpretările sale din Bach și Beethoven, ca și din Fauré și Debussy au rămas legendare ; și tot el este acela care a dat o viață nouă întregii literaturi a viorii din Italia, de la Corelli la Tartini și dincolo de ei. El a fost în aceeași măsură un strălucit profesor al instrumentului său: cursurile sale la Paris, *Avenue de Villiers*, la Yvonne Astruc, constituiau un fenomen unic al vieții muzicale pariziene în timpul celor zece ani de după războiul din 1939—1945. Erau cursuri publice, și în afara elevilor și „auditorilor" oficial înscriși, veneau, în fiecare miercuri un mare număr de muzicieni și de amatori pasionați, printre care personalități ca aceea a reginei Elisabeta a Belgiei. Maestrul care ținea aceste cursuri, victimă a unui reumatism deformant al mîinilor și umerilor, nu mai cînta aproape deloc la vioară ; dar cînta încă admirabil la pian, și de aci își dirija elevii. Dotat cu o memorie fenomenală, la peste șaizeci de ani, cînta pe dinafară părțile pentru pian ale sonatelor și ale concertelor care i se prezentau. Nu există astăzi nici un mare violonist francez al generației de după război care să nu fi beneficiat de cursurile lui, de la Christian Ferras la Marie-Claude Theuveny, trecînd prin Devy Erlih.

Și compozitorul în toate acestea ? Enescu fusese elevul Conservatorului de la Viena, de la șapte la unsprezece ani. El veni apoi la Paris, unde a lucrat vioara cu Marsick și compoziția cu Massenet și cu Fauré. Nu avea încă douăzeci de ani, la începutul secolului, cînd primele sale lucrări făcură senzație: *„Poema română"* pentru orchestră, interpretată de Colonne, Prima lui Sonată pentru vioară și pian, pe care o creă el însuși la pian cu Jaques Thibaud la vioară ; în sfîrșit, două din capodoperele sale, *„Octuor pentru coarde"* și *„Dixtuor"* pentru instrumente de suflat. Din aceeași epocă datează cele două lucrări ale lui, cele mai populare, singurele care, pînă azi, i-au făcut cunoscut numele de compozitor, în marele public : cele două *„Rapsodii române"*, pentru orchestră. Această operă este inspirată, bineînțeles, din folclorul românesc, pe baza modurilor antice ale acestui folclor. În același timp, a lucrat cu o bogăție naturală de o inventivitate admirabilă, această muncă, trecînd prin *Sonata a doua pentru vioară și pian*, creată tot cu Thibaud. *Prima Simfonie*



și *Prima Suită pentru orchestră*, avea să ajungă, după războiul din 1914—1918 la două din cele mai mari capodopere ale lui Enescu, două lucrări care sunt considerate printre comorile cele mai prețioase ale muzicii secolului XX, a Treia *Sonată pentru vioară și pian* „în stil popular românesc" din 1925 și opera sa „*Oedip*", creată în 1936 la Opera din Paris, pe un libret original francez al lui Edmond Fleg.

La Viena, în prima lui tinerețe, Enescu fusese adînc influențat de personalitatea și muzica lui Brahms. Din această influență, din aceea, ancestrală, a țării sale, din influența muzicii franceze, el a izbutit o admirabilă sinteză a operelor simfonice și a muzicii de cameră evocate pînă acum. În a *Treia Sonată pentru vioară și pian* nu mai este nici urmă de influență a lui Brahms ; este o lucrare de o formă și de o invenție prodigios libere, în care domină singure temele unui folclor imaginar de factură exemplară. Cu „*Oedip*", Enescu a făcut un pas mai departe și a izbutit o sinteză încă și mai vastă între modurile din Occident și acelea ale Orientului. Nu numai gama hexatonică, scumpă lui Debussy este întrebuințată aci, dar și treimea de ton de o anumită tradiție populară a Orientului apropiat. Cu o sensibilitate de o justețe admirabilă, acest instinct care nu-l va fi înșelat niciodată, Enescu a reinventat în această operă ceea ce a putut fi muzică greacă antică. [4]

Dar și mai mult decît atît : în desfășurarea și în stilul cîntului vocilor, se aud în „*Oedip*" uneori ecouri ale muzicii bizantine din totdeauna. Cel dintîi — și nu sunt multe alte exemple în muzica secolului al XX-lea — el a izbutit, în capodopera sa, o sinteză perfectă între muzica Occidentului și aceea a Orientului.

---

[4] Muzica operei *Oedip* depășește ca semnificație, orice legătură nemijlocită cu folclorul, imaginar sau real .Originalitatea și forța universului componistic enescian în această tragedie lirică, rezidă în potențarea pînă la strălucire a unei muzici europene care nu se limitează numai la ceea ce a creat și creează Apusul și Centrul bătrînului Continent *(n.red.)*.

Scanned with OKEN Scanner

De o bogăție de inspirație, de o acumulare dramatică, de o putere emotivă răscolitoare, „*Oedip*“ este una dintre marile capodopere de teatru liric ale primei jumătăți a secolului. La Paris, în 1936, succesul a fost de îndată foarte mare ; de atunci, tradusă în românește, opera a fost montată în România și purtată de colectivul Operei din București în multe țări din Europa. Curajoase teatre lirice din R.F.G. au montat-o, dar este evident că „*Oedip*“ este încă foarte departe de a ocupa locul care-i revine în repertoriul marilor teatre din Europa și de peste Ocean.

După această culme din 1936, viața rătăcitoare a violonistului Enescu și munca lui de creator, devenită grea prin însăși această viață, au continuat. Lucrînd mai mult în Franța, dar păstrînd întotdeauna un contact foarte puternic și foarte viu cu țara sa natală, unde este considerat pe bună dreptate ca șef al școlii românești de compoziție, el a petrecut o parte din anii de război în Statele Unite ale Americii pentru a se întoarce la Paris în 1945. Peste Ocean, încă înainte de război, descoperise pe cel mai mare, cel mai ilustru dintre elevii lui, Yehudi Menuhin, pe care îl instalase, împreună cu toată familia, în casa sa de la Sinaia, în România, pentru a-l face să lucreze în profunzime, și în acest discipol ales retrăiește minunat stilul său de a cînta, care îl făcea să spună pe un profesor din București : „Enescu nu cîntă din vioară, el vorbește din vioară“.

Ultimele sale lucrări, a *Doua Suită pentru orchestră*, poemul simfonic „*Vox Maris*“ sunt printre cele mai frumoase reușite. „Un truditor al viorii“, cum îi plăcea să spună, el este autorul unui număr relativ restrîns de capodopere, dar ce ne rămîne de la el cel mai frumos îl clasează printre marii maeștri ai primei jumătăți a secolului XX[5].

---

[5] Pentru a completa portretul lui George Enescu, publicăm în continuare TEXTE ALESE DESPRE GEORGE ENESCU ale aceluiași autor, apărute în *Studii de muzicologie* vol. XVI (1981), în traducerea lui I. Igirosianu.

Scanned with OKEN Scanner

Lupta cu compromisurile *, lupta cu o tradiție puternică împinsă pînă la tiranie, precum și lupta cu sterilul impur care învăluie purele pepite de aur ale autenticei muzici populare, iată ce va fi constituit întreaga viață creatoare a unuia din cei mai mari muzicieni ai veacului al XX-lea, dar căruia acest veac nu i-a făcut încă pe deplin dreptate : George Enescu. Și ar fi prea simplu să se arunce vina acestei nerecunoașteri a darurilor creatoare ale lui Enescu pe socoteala celebrității lui internaționale de violonist. Desigur, această celebritate i-a putut dăuna în mintea unui anumit public superficial și, de asemenea, în acele cercuri de snobi în care prea adesea se țes și se destramă reputațiile compozitorilor de azi. Dar, judecînd pe Enescu drept un virtuoz care s-ar fi jucat și de-a compozitorul, și unii și ceilalți s-au înșelat grosolan și nu și-au dat deloc seama că, în realitate, Enescu era și a rămas, în secolul nostru, una din ultimele și rarele întruchipări ale acelui tip de muzician complet (care, încetul cu încetul, a dispărut după înscăunarea romantismului), așa cum l-au reprezentat, în veacurile XVII și XVIII, un Corelli și un Vivaldi — ca să rămînem în domeniul viorii — și cîțiva alții ca aceștia. Înainte chiar de a fi un magnific și patetic reprezentant al acelui nou umanism pe care l-am definit în preliminariile acestui capitol, Enescu a fost, prin suma darurilor sale multiple și prodigioase de compozitor, violonist, pianist, și dirijor, precum și prin vasta sa cultură literară și filozofică, ca și prin calitățile sale legendare de bunătate și de generozitate, un om excepțional, în accepția cea mai completă a cuvîntului, un spirit universal, un vajnic ctitor din vremea Renașterii, rătăcit în zilele noastre.

Născut într-un mic sat din Moldova, crescut printre mirosmele florilor dătătoare de miere și ale grînelor coapte, George Enescu a fost legănat din cea mai fragedă copilărie de cîntul profund al țării sale la care avea să se adauge, foarte curînd, acela al misteriosilor cîntăreți și scripcari care, de sute de ani, însuflețesc caldele seri de vară din țările Europei centrale cu melopeele lor, în care folclorurile locale sunt amestecate cu cele venite din înaltele podișuri asiatice dar, vai, și cu ritmurie îngroșate și deformante ale celor mai recente ope-

* Extras din capitolul V — *Un nouvel humanisme* — al volumului *Esthétique de la musique contemporaine*. Ed. Presses Universitaires de France, 1954, pp. 116—125.

Scanned with OKEN Scanner

rete la modă la Viena și Budapesta. Violonistul Enescu — abia împlinise șapte ani — cînd era socotit, de familie și de primul său profesor, drept un copil minune, și este *îndreptat* spre Viena, să-și asigure temelia unei educații muzicale clasice. Faptul că acest prim popas pe căile străinătății a fost Viena și nu Parisul, avea să fie hotărîtor pentru una din orientările fundamentale ale muzicianului. Într-adevăr dacă Enescu va ajunge, în cele din urmă, la Paris, unde se va și statornici, dacă Fauré va fi profesorul său de compoziție, dacă în clasa acestui dascăl francez va sta cot la cot cu Maurice Ravel, Florent Schmitt și Roger Ducasse, totuși în umbra lui Brahms și a mediului acestuia, Enescu va crește și precocitatea sa își va da primele roade. Brahms era ultima și suculenta floare a romantismului german, era văpaia crepusculară a unui secol căruia Beethoven îi fusese fulgurantă auroră. Brahms fusese sortit să-i insufle lui Enescu respectul religios al formei clasice, al temeliilor unei tradiții venerabile, ale cărei rădăcini putrezite nu mai hrăneau însă decît un colos care amenința să se năruie. Cu această tradiție, totuși, cumplit de puternică, Enescu avea să se lupte toată viața și nu se va dezbăra de ea decît în operele sale cu adevărat geniale, în care singură seva cea mai pură a unui romantism regenerat, altoit pe prodigioasa umanitate a autorului lor, se va împreuna, printr-o fericită confluență, cu cealaltă sevă, aceea a cîntului profund al veacului său, el însuși dezbărat de impuritățile anumitor muzici de pahar sau de dănțuire.

Amănunt interesant de menționat, aceste opere, ca și cele corespunzătoare ale lui De Falla se vor naște în climatul Parisului, în acei ani de la începutul veacului nostru care au văzut înfiriparea, apoi înflorirea unui nou ev de aur al muzicii. Totuși, elev disciplinat al Conservatorului din Paris, Enescu va vedea refuzîndu-i-se un premiu pentru *fugă* fiindcă îndrăznise să propună aprecierii îngust migăloase a judecătorilor săi, o lucrare cu procedee dezaprobate de manuale, dar a căror magnifică pildă fusese însă dată de însuși Bach. Dar, asemenea lui Ravel, care compune primele lui capodopere în timp ce i se refuza, din pricina îndrăznelilor lui, mult rîvnita bursă pentru Roma, Enescu triumfă și el în jurul anului 1900, la concertele *Colonne de la Châtelet* și la serile de artă din sala Agricultorilor, cu opere care vor răzbate în viitor chiar dacă, cincizeci de ani după crearea lor, prezentul abia le cu-

noaște încă: *Octuorul pentru instrumente cu coarde*, *Dixtuorul pentru suflători* și *Sonata a II-a pentru vioară și pian*. Compoziții ale unui tînăr de abia 20 de ani, acestea sunt opere de o virtuozitate formală și instrumentală desăvîrșită, de o inspirație populară țîșnită din aceeași confluență miraculoasă a unei vine folclorice pure regăsite, și a libertății recucerite a unei muzici savante, descotorosite de tiranicele obligații clasice. O imensă nostalgie poartă și transfigurează melopeea lor profundă, de aceeași esență spirituală ca aceea a *Nopților în grădinile Spaniei*. Din micul apartament din strada Clichy, în care Enescu a lucrat ca student și pe care nu l-a mai părăsit niciodată, ani de-a rîndul s-au înălțat unele din cîntările sale cele mai pure și mai sfîșietoare ale muzicii veacului al XX-lea.

Între timp, se vor mai naște opere care vor mai oglindi încă înrîurirea unor maeștri față de care Enescu va proclama întotdeauna recunoștința și fidelitatea sa : prima sa *Simfonie* va reaminti de Brahms și de vremea petrecută la Viena ; cele *Șapte melodii* ale sale pe versuri de Clément Marot spun și ele ceea ce Enescu a învățat de la Fauré. Apoi, într-o zi, o lucrare vine deodată să proclame autenticitatea geniului lui Enescu : *Sonata a III-a, pentru vioară și pian*, „în stil popular românesc", cu cîntul în întregime datorat autorului, care duce delirul viorii dincolo de limitele la care nici cei mai încercați lăutari din Tatra, din pustă sau din Carpați nu au îndrăznit vreodată să ajungă. În această operă regăsim, căutările contemporane ale lui Schönberg sau unui Webern în vederea creării unei melodii de timbruri și tot aici gama diatonică sau cromatică, tonală sau atonală se vede îmbogățită și transformată sub imperiul treimei și sfertului de ton îngăduite de digitația viorii, nesupusă rigidității claviaturii temperate, din capul locului definitiv împărțită. Orientul și Extremul Orient vin, în această sonată, cu douăzeci de ani înaintea lui Messiaen, să îmbogățească și să revoluționeze teoriile muzicii occidentale. *Sonata a III-a* reprezintă săgeata uimitoare și îndrăznească care indică direcția profundă, tainică, a întregii vieți creatoare a lui Enescu, direcție care avea să se revele, solară, într-o zi de primăvară a anului 1936, la Opera din Paris, unde a fost reprezentată prima oară, opera capitală a acestui gigant puternic și generos : transfigurarea lirică a legendei lui *Oedip*.

Chiar lui Enescu îi plăcea să recunoască că aceasta era opera întregii sale vieți. Și era adevărat sub un dublu aspect :

Scanned with OKEN Scanner

nu numai că *Oedip* a înflăcărat imaginația muzicianului încă din anii primei sale tinereți, nu numai că monumentala partitură a operei se întinde pe aproape treizeci de ani de muncă, dar în această tragedie lirică Enescu a realizat în chipul cel mai complet sinteza tendințelor care se luptau să-i cîștige sufletul fiindcă în ea au fost biruite, la o scară de cu totul altă amploare decît în lucrările de cameră mai sus menționate, influențele contradictorii care-și puseseră pecetea pe anii lui de ucenicie, biruire izbutită, bineînțeles, nu prin ocolire, ci prin transcendere, contopindu-se într-o unitate mai înaltă și mai personală. Dar pentru aceasta, poate că nu ar fi fost de-ajuns melopeea, care acum cinci sau șase mii de ani încînta toată speța umană cuprinsă între Gange și istmul corintic, pentru a face sensibilă oamenilor din vremea noastră universalitatea destinului lui Oedip. De aceea, Enescu s-a străduit să traducă adîncimea filozofică și elanurile poetice ale libretului lui Edmond Fleg prin generozitatea și plenitudinea unui limbaj tematic și simfonic care nu va mai fi, ca în prima sa simfonie, direct tributar învățămintelor romantismului german și cu deosebire a celui brahmsian, ci a cărui putere expresivă își va găsi izvorul cel mai sigur în propriul său geniu inventiv și în originalitatea sa înnăscută.

Ca toți marii creatori, Enescu a voit să lase în urma lui măcar o operă al cărei personaj central să fie o încarnare, reînnoită a destinului uman. Oedipul său, Oedipul poetic al lui Edmond Fleg, care urma să devină Oedipul său liric, este omul care biruie destinul, mai întîi acceptîndu-l, apoi trancendîndu-l prin puterea înțelepciunii și a bunătății. Lumina emanată de această figură extraordinară este însăși lumina care radia de sub fruntea lui Enescu, este o lumină spirituală care proclamă biruința dobîndită asupra puterilor bolii, restriștei și morții, precum și asupra puterilor oarbe pe care omul trebuie să le doboare în el însuși și în universul care îl înconjoară pentru a se putea ridica pînă la acea înălțime unde însăși suferința se transformă în izvor de înțelegere și de bucurie.

În ipostaza sa de compozitor, chiar și în anii care au precedat cu puțin moartea sa prematură, Béla Bartók era abia ceva mai cunoscut decît Enescu. Au fost însă de ajuns cîțiva alți ani după această moarte tragică a unui om, învins de lipsurile materiale de care contemporanii săi nu au fost în stare să-l scutească, pentru ca el să devină cel mai cîntat dintre

compozitorii veacului al XX-lea — cu excepția poate a lui Honegger — socotit drept simbolul muzicii contemporane, al elevației, a luptelor și neliniștilor ei. Dintre toți reprezentanții umanismului muzical modern, Bartók este cel ce îl încarnează în chipul cel mai patetic și mai viu, nu numai în ochii muzicienilor și ai auditorilor luminați, ci chiar în aceia ai marelui public, ce s-a dovedit extrem de permeabil la lucrări de felul celor *Șase cvartete pentru coarde* sau al *Muzicii pentru coarde, celestă și percuție*, de cînd interpreții și organizatorii de concerte, altele decît cele strict confidențiale, s-au hotărît să le aducă și la cunoștința acestuia.

Și totuși, dacă analizezi în profunzime creația considerabilă a lui Bartók, îți dai repede seama că, dintre toate creațiile care se pot crede înrudite cu aceleași tendințe fundamentale, opera sa se adresează totuși cel mai puțin acestui nou public pe care s-ar cuveni să-l cucerească ; cea care — fără să pretindă a avea puritatea operei unui Schönberg, unui Webern sau a unui Debussy, se dovedește cea mai intransigentă, cea mai dușmană a oricărui fel de concesie, chiar și cea mai distantă în ce privește exigențele impuse spiritului celor ce o ascultă.

Ca și viața creatoare a lui Enescu, aceea a lui Bartók a fost o necontenită luptă. Ca și Enescu, Bartók s-a aflat, rînd pe rînd pe rînd, sub influența muzicii romantice germane, apoi sub aceea a noii muzici franceze. Dar în timp ce Enescu a suferit înrîurirea copleșitoare a lui Brahms, din copilărie, deci într-o epocă în care personalitatea sa muzicală nu era încă îndeajuns formată ca să-i reziste din capul locului, Bartók, aflat poate la vîrsta care îi îngăduia mai ușor să fie conștient de propria sa valoare a pornit la război, fără zăbavă, împotriva muzicii clasice și romantice tradiționale. Cel dintîi aliat al său în acest război, nu a fost nimeni altul decît Debussy, chiar în epoca în care acesta avea să fie și providența lui De Falla. Bartók nu a stat decît puțin la Paris, dar scurtul răstimp al acestei șederi nu l-a împiedicat să-și dea perfect seama de importanța revoluției debussyste. *Castelul lui Barbă Albastră*, cronologic prima capodoperă a lui Bartók, s-a născut în 1911, sub dubla influență a lui Debussy și a lui Paul Dukas. Primului din acești doi maeștri i se datorează libertatea tonală a acestui act admirabil și celui de al doilea, dacă nu chiar direct alegerea subiectului, în orice caz splendoarea tapiseriei sale orchestrale. Dar, ca și la De Falla, ca

Scanned with OKEN Scanner

și la Enescu, liberarea tonală a fost și la Bartók concomitentă cu intrarea lui în contact cu noua muzică franceză, rodul descoperirii bogățiilor folclorice autentice ale țării sale. În această privință, trebuie s-o spunem, experiența lui Bartók, a fost de foarte departe cea mai bogată dintre acelea ale celor trei muzicieni umaniști ai generației din 1880 și cea mai decisivă, din punct de vedere al orientării întregii lui estetici viitoare. Întradevăr, spre deosebire de De Falla, care a descoperit folclorul spaniol mai mult prin subtilul intermediu al muzicii lui Debussy și Ravel decît prin studiile și cercetările lui Pedrell, spre deosebire și de Enescu care nu a avut decît să-și amintească, în timp ce își compunea capodoperele, de melopeele care-i legănaseră cea mai fragedă copilărie, Bartók a trebuit să cucerească folclorul său printr-o aprigă luptă ; el a fost nevoit să exploreze și să defrișeze ținuturi necunoscute și, ani de-a rîndul, s-a transformat în acel pelerin pasionat ce avea să devină legendar, înarmat cu un gramofon cu cilindru sau cu discuri acustice, pentru a recolta, în cursul tuturor peregrinărilor sale, acele pure melodii pe care tradiția țărănească cea mai trainică le păstrase de-a lungul veacurilor, ferindu-le astfel de contaminarea impură a muzicii țiganilor unguri, ... de prestigiul înșelător al căreia, Liszt și — cine ar fi crezut-o ? — chiar și un Brahms s-au lăsat furați. Și astfel, miracolul spaniol se repetă și în ținuturile Ungariei : autenticele melopei aduse de Bartók din propria sa patrie, uneori chiar din România vecină și nu odată și din Bulgaria sau din Orientul apropiat asiatic, reînviau, toate, străbuna bogăție de moduri îngropate sub două secole de muzică tonală și modală. Ca Debussy, ca De Falla, ca Enescu, Bartók a avut revelația — o revelație mai variată ca a celorlalți trei — a posibilității unei reînnoiri a muzicii datorită redescoperirii modurilor ; și tocmai fiindcă aceste moduri erau proprii muzicii populare cele mai simple, cele mai profunde și mai nude, ele aveau să înlesnească muzicianului posibilitatea de a comunica cu oamenii printr-un limbaj muzical lipsit de banalitate, de dulcegăria clasică și de apa de trandafiri romantică, fără umflături și retorică, plin de bogății noi și totuși de o luminoasă limpezime. Acestea au fost cel puțin primele concluzii, hotărît optimiste, ale tînărului cavaler al idealului, ale vajnicului prospector al cîntecului care a oferit lumii uluite, între 1901 și 1915, cîntecele și dansurile lui maghiare și române și, trei ani înaintea *Castelului*

Scanned with OKEN Scanner

lui Barbă Albastră, generozitatea puternică și sălbatică a primului său cvartet.

Dar, la puțini ani după acest debut fulgurant, s-a întîmplat cu Béla Bartók să aibă revelația căutărilor preseriale, apoi seriale și dodecafonice, ale lui Schönberg și ale discipolilor acestuia. Vijelia primului război mondial abia trecută, care păruse să repună totul în discuție, cerea și o exacerbare a mijloacelor sonore, corespunzătoare exacerbării nevoii generale de exprimare a unei umanități trezite dintr-un lung vis rău. Această convergență a tulburat pe Bartók mai adînc ca pe un Ravel, pe un De Falla și pe un Milhaud, fără să mai pomenim și de alți muzicieni mai puțin proeminenți. Mai-mai să-l determine să răstoarne totul. Puțin a lipsit ca Bartók să devină un al doilea Berg al școlii vieneze. Se simte în marile lui opere din această perioadă, în cel de al treilea și cel de al patrulea cvartet, în primul și al doilea concert pentru pian și mai ales în cele două sonate pentru viară și pian care inaugurează această zguduitoare serie, cumplita încordare, cumplitul conflict dintre vîna profundă, autentică a muzicianului și acel limbaj distant și dur care va fi trebuit să-i pară cel mai mobil, cel mai greu de stăpînit și de folosit, fiind cel mai mîndru și mai solitar. Cea mai mare ispită din viața creatorului Bartók a fost ispita dodecafonică. Și dacă i-ar fi cedat în întregime și definitiv, capodoperele din cea de a treia perioadă creatoare a sa, inaugurată în 1934 de cel de al cincilea *Cvartet*, ar fi fost altele decît acelea pe care le cunoaștem dar, fără îndoială, nu mai puțin semnificative și mai puțin frumoase. Dar Bartók n-a avut curajul să depășească acest prag, bineînțeles fără însă a se reîntoarce categoric, pur și simplu, înapoi. Ultimele sale opere (care prin aspirația lor înverșunată de înălțare titanică spre piscuri ce par să fi rămas totuși inaccesibile, ne fac să ne gîndim la Mozart și mai ales la Beethoven) sunt totuși cele mai pline de sevă, cele mai fremătătoare de inspirație, cele mai generoase ca factură, dar totodată și cele în care vîna pur folclorică este cea mai deformată, mai deviată, mai răstignită. În *Muzică pentru coarde, celestă și percuție*, în *Sonata pentru două piane și percuție*, s-ar spune că cele două teme altădată regăsite și păstrate pure nu mai sunt decît niște fîșii sîngerînde, agățate de sulițele de lemn și de fier ale unor ritmuri halucinate, ale unor armonii de o oruzi-

Scanned with OKEN Scanner

me sălbatică, implacabile calvare, variate la nesfîrșit, a ceea ce din melodie, nu mai păstrează decît numele.

Iată cum, scăpat de o lume sonoră pe care, în cele din urmă, a trebuit s-o considere ca pe un purgatoriu, Béla Bartók încearcă să parvină la un nou limbaj universal care se va impune desigur după moartea magicianului, prin calitățile lui — elan, vigoare, brutalitate, — prin incantația care mereu o exercită însă, al cărui sens profund de conflict nerezolvat, va rămîne nebănuit de cei mai mulți. Aceștia se vor lăsa, în schimb, vrăjiți de operele lui răscolitor melancolice : *Concerto pentru orchestră, Sonata pentru vioară solo, Concerto pentru alto*, în care Bartók tot mai bolnav, a încercat să-și afle o imposibilă potolire și a căror splendoare tragică se desprinde tocmai din această căutare istovită de suferință a unei seninătăți de negăsit.

Pagina cea mai sfîșietoare a lui Bartók, cea care rezumă propria sa muzică, poate și pe aceea, de asemeni întreagă, a muzicienilor al căror nume a fost înscris în preliminariile acestui capitol, este finalul *Cvartetului V pentru coarde*. Acolo, spre sfîrșitul acestuia, după o bătălie ciclopică de ritmuri și de armonii, în care nimic din tot ce a fost pur și nud nu mai voiește să fie recunoscut, apare deodată în cîteva măsuri, cea mai simplă și mai umilă melodie populară. Nu durează decît treizeci sau patruzeci de secunde dar, în acest răstimp atît de scurt, ea reprezintă evocarea cea mai deznădăjduitoare, deoarece este și cea mai deznădăjduită, a paradisului pierdut. I-a fost dat lui Bartók să resimtă și să ne comunice și nouă în chipul cel mai viu și mai acut, lupta lăuntrică ai căror îndurerați părtași au fost toți heralzii noului umanism muzical, luptă între un trecut spre care îi este interzis oricărui adevărat creator să se reîntoarcă și între un viitor pe care toți cei ce simt nevoia unei imediate comunicări cu oamenii de astăzi, se tem să-l înfrunte în nemiloasa lui puritate.

În vîrstă de numai 7 ani *, micul violonist Enescu îl impresionează atît de profund, prin arcușul său, pe Eduard Caudella, profesor de vioară, francez de origine, stabilit la Iași,

* Fragmentul „George Enescu la Viena" face parte din manuscrisul unui volum consacrat lui Enescu și rămas neterminat. Acest fragment a fost publicat și în *Secolul 20*, nr. 8/1966, în traducerea lui I. Igirosianu.

încît acesta îl sfătuiește pe tatăl lui să-și trimită băiatul în străinătate.

Cîți alți profesori, în locul lui Caudella, și în situația lui, ar fi făcut la fel ? Cîtă abnegație unită cu o luciditate poate fără seamăn i-a trebuit lui Caudella pentru a renunța, pe loc, la gloria de invidiat de a fi profesorul unui asemenea elev ? Caudella ar fi fost, și el, desigur, în stare să inițieze, cel puțin vreme de un an sau doi, pe tînărul Enescu în tainele artei sale. Dar el simțea că o natură muzicală de această calitate avea nevoie, pentru a se dezvolta după toate posibilitățile ei, de un mediu al cărui nivel să fie corespunzător. Caudella știa că profesorul nu este totul în formația unui elev. Ceea ce contează poate înainte de orice, este atmosfera artistică și umană în care se înfiripă talentul, geniul, la izbucnirea lor. Costache Enescu, tatăl, nu s-a gîndit nici o clipă să discute argumentele bine întemeiate ale lui Caudella. Întorcîndu-se la Cracalia — acolo unde locuia familia Enescu, în nordul Moldovei — hotărîrea lui era luată și o împărtășește soției lui care o primește fără protestări, dar cu multă neliniște. George, al optulea băiat, născut cînd frații lui dormeau în cimitirul din Liveni, cum avea oare să suporte marea călătorie, dezrădăcinarea, viața solitară în țară străină ? Lui Costache Enescu nu-i trebuise mult să ghicească, sub tăcerea nevestei, această îngrijorare de moarte. Hotărî deci ca mama să-și întovărășească fiul. Aceasta însemna, pe plan material, un sacrifiu neîndoielnic. Costache Enescu nu era bogat în adevăratul înțeles al cuvîntului. Muncea din greu tot timpul anului pentru a-și fructifica pămîntul. Dar clarviziunea, inteligența și dragostea lui pentru băiat îl făcură să nu șovăie nici o clipă. In acea zi a călătoriei la Iași, la a doua întîlnire cu Eduard Caudella, destinul lui George Enescu a fost pecetluit pe viață. Mai rămînea de hotărît locul unde George urma să-și facă studiile. Între Franța și țările nemțești, care era locul cel mai potrivit pentru a pune bazele solide pe care darurile prestigioase ale copilului-muzician să se poată dezvolta ? Grație intuiției lui Costache Enescu, hotărîrea luată s-a dovedit cea mai bună. Între Viena și Paris, cele două capitale ale muzicii, Costache Enescu alese Viena. Nu oare vorbise profesorul Caudella despre indispensabila educație clasică pe care trebuia s-o primească băiatul ? În jurul anului 1880, Parisul, pentru Orient, nu era încă orașul marii muzici. La Iași la Dorohoi și la Cra-

Scanned with OKEN Scanner

calia, Franck și Fauré erau încă niște necunoscuți, Berlioz un astru izolat. Parisul era încă prea mult orașul lui Offenbach, adică al lui Meyerbeer, pe cînd Viena era orașul trinității Haydn-Mozart-Beethoven pe care Eduard Caudella, francez de origine, o cultiva exclusiv la Iași. Viena era mai mult decît capitala muzicii, era muzica însăși. Și pe urmă Costache Enescu avea un respect înnăscut pentru seriozitatea firii germane. El știa bine că într-o zi George va avea nevoie de Paris, va avea nevoie de Franța, de finețea, eleganța, inteligența, rafinamentul francez. Dar de această țară care, într-un viitor apropiat, avea să propună lumii o nouă estetică, atît în domeniul poeziei și al picturii, cît și al muzicii, Costache Enescu socotea că George nu va fi în stare să profite și, pentru salvarea personalității sale, să-i reziste victorios, decît după acest pelerinaj la izvoare, care va însemna pentru el ucenicia în umbra marilor clasici germani, și a succesorilor lor organici, naturali, profesorii romantismului.

Într-o zi de toamnă a anului 1888, George Enescu și mama luară trenul cu destinația Viena. O ultimă problemă, foarte importantă, își găsise o fericită rezolvare de principiu înaintea marii plecări : aceea a culturii generale a micului George. Pentru nimic în lume, Costache Enescu nu ar fi consimțit s-o neglijeze. „Un mare muzician fără cultură este de neconceput", declarase el. La Viena, George, ale cărui studii muzicale aveau să constituie de aici înainte activitatea lui principală, avea să fie încredințat unei „guvernante" capabile să-i supravegheze învățămîntul primar și capitol esențial, să-l învețe franceza și germana cele două limbi străine — din care tatăl lui, care le vorbea curent, îi putuse da primele noțiuni — dominante în această a doua jumătate a secolului al XIX-lea în cultura europeană.

Viena nu era numai orașul lui Haydn, al lui Mozart, al lui Beethoven ; era și al lui Brahms care făcuse din el patria de adopțiune. Tînărul George știa aceasta la fel cum știa esențialul din viața și existența muzicală a acestora. Tatăl lui nu lăsase să plece un ignorant. Umblînd pentru prima oară pe străzile Vienei, după 48 de ore de călătorie, lîngă mama lui, în căutarea unei locuințe, micul George îi cere confirmarea celor învățate de la tatăl lui.

— Mamă, aici locuiește domnul Brahms ?

— Da, dragul meu, aici.

— Mamă, aș vrea să-l văd.

Era cu neputință pentru moment. Trebuiau mai întîi să se instaleze, să se organizeze, să găsească „guvernante" și mai ales să caute cel mai bun profesor care să-l pregătească pe George pentru studiile superioare. În așteptare, George, împreună cu mama lui, se ducea la concerte, la recitalurile celor mai mari virtuozi ai viorii, ai pianului. În sfîrșit, la Conservator, profesorul fu găsit : era Bachrich, căruia nu-i trebui mult timp pentru a-și da seama de calitățile excepționale ale elevului său. La sfîrșitul primului an de ședere la Viena, o dramă sfîșie viața micului George. Mama lui se îmbolnăvi grav. Doctori declară absolut necesară o operație. Doamna Enescu se întoarse în țară pentru că nu se putea gîndi să-și sfîrșească zilele pe pămînt străin. Și George rămase singur, la Viena în cele două cămăruțe în care mama și fiul locuiau de un an cu guvernanta, cu vioara și muzica.

La sfîrșitul celui de al doilea an de studii cu Bachrich, George fu găsit demn de a intra în casa lui Hellmesberger, În același timp, începu studii serioase de armonie și de contrapunct de Robert Fuchs. Hellmesberger nu rămase doar un simplu profesor pentru Enescu. Nu-i trebui mult să-l îndrăgească pe tînărul său elev care deveni copilul casei. Hellmesberger îl luă la el și George împărți viața de familie cu el, cu soția și cu fiica lui. Hellmesberger nu se mulțumi să-l îndrume pe Enescu numai în arta arcușului. El îi deschise orizonturi foarte largi, îl făcu să cunoască temeinic Viena, oraș de artă și de istorie, îl duse la muzee și expoziții, la tezaurul trecutului. Dar mai cu seamă îl luă cu el la operă, nu numai la reprezentații ci mai ales la repetiții, și nu în sală, ci în fosa orchestrei. Hellmesberger făcea parte din ilustra falangă a Filarmonicii din Viena, prima din Europa, căreia nici Leipzigul, nici Parisul nu se încumetau încă să-i dispute întîietatea. Aci, în umbra fosei orchestrale, George Enescu își făcu prima ucenicie de dirijor, aici se inițiе în misterele grupelor instrumentale, ale coloraturii, timbrului, posibilităților fiecărui instrument. Aci, ca și la cursurile de armonie și contrapunct ale lui Robert Fuchs, avu George Enescu revelația polifoniei. Și tot aci se plasează întîlnirea decisivă din viața lui de ucenic-creator. „Domnul Brahms locuiește la Viena ?" întrebase copilul pe mama lui în ziua sosirii lor. Da, Brahms locuia la Viena. Brahms venea uneori să asiste la repetițiile operelor sale.

Brahms era, în același timp, un obișnuit al muzicii de cameră executate în unele case de burghezi și de nobili melomani din Viena, în care Hellmesberger cînta, și tînărul George asculta, uimitor de tăcut, atent și concentrat. Cine poate ști dacă Brahms a fost prezent în ziua în care, în vîrstă de zece ani, George Enescu a repurtat primul său mare triumf de violonist la curtea imperială, în fața împăratului Franz Iosef în persoană ? Acest lucru are mult mai puțină importanță decît faptul că la repetițiile orchestrei, Brahms dădea indicații asupra manierei de a i se executa lucrarea, indicații pe care George le înregistra și pe care avea să le păstreze pentru totdeauna în fenomenala sa memorie. Cincizeci și opt de ani mai tîrziu, orchestra *Colonne*, dirijată de Enescu, avea să dea celei de a IV-a *Simfonii* a lui Brahms interpretarea cea mai conformă voinței compozitorului. În același an 1948, la Yvonne Astruc, George Enescu lucrînd cu unul din elevii săi a treia sonată pentru vioară și pian de Brahms, nu îi întrerupea execuția decît pentru a spune : „aici, Brahms voia așa“ — și cînta el însuși pasajul la pian. Și putem fi siguri că memoria lui Enescu nu era deformantă.

Nu pot stărui îndeajuns asupra importanței frecventării lui Brahms de către copilul muzician. Lui Enescu, destinul i-a acordat glorie internațională ca violonist. Dar Enescu a fost un compozitor, „înainte de orice, compozitor“, îi plăcea să spună, vorbind despre el însuși. Bach, în timpul vieții, nu fusese adulat mai ales ca organist, Liszt ca pianist ? Raporturile dintre Enescu-interpret, Enescu-virtuoz și Enescu-compozitor sunt de o complexitate care merită osteneala de a fi studiate. Dar contrar altor virtuozi sau dirijori, Enescu nu este un interpret care s-a amuzat, să compună. Ysaïe a compus sonate pentru vioară, Weingartner simfonii. Dar Ysaïe nu a fost decît un mare violonist, iar Weingartner un dirijor de orchestră. În vreme ce la Enescu, importanța compozitorului este egală cu aceea interpretului și în măsura în care, luată în absalut, arta compoziției depășește în valoare și semnificație pe aceea a simplului interpret, compozitorul Enescu este mult superior violonistului, pianistului și dirijorului cu același nume.

Enescu a rămas șase ani la Viena, pînă la vîrsta de 13 ani. întrerupți doar de vacanțele mari de sfîrșit de an. La sfîrșitul primilor ani de studiu, „Societatea prietenilor muzicii“ îi conferă cea mai înaltă recompensă : Melodia societății. Vreme de

Scanned with OKEN Scanner

încă doi ani, Enescu continuă să lucreze cu Hellmesberger și Fuchs. Primele lui încercări de compoziție datează din această perioadă. În afara unei simfonii, numită „Simfonia de școală", pe care Enescu o găsi demnă de a fi păstrată, și a cărei primă audiție a avut loc la București, cîțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, „Poema română", sub prima ei formă, pentru vioară, cu acompaniament de pian, a văzut cu siguranță lumina zilei înainte de 1895, an în care Enescu însuși l-a cîntat în primă audiție a Ateneul din București .Această „Poemă română", orchestrată de Enescu la începutul ședерii lui la Paris, trebuia, sub această formă definitivă, să primească numele de opus 1, și să fie interpretată în 1898 de Edouard Colonne.

Doamna * (Cecilia Nițulescu-Lupu, profesoară de vioară la Conservatorul din București — n. tr.) inițiase un curs de perfecționare pe care urma să-l predea, la clasa ei, George Enescu. Pe atunci, în vîrstă de vreo patruzeci de ani, acesta era unul din violoniștii celebri ai vremii. În ciuda faimei unui Kreisler, unui Hubermann și a cîtorva alții, numeroși muzicieni și critici îl socoteau drept cel mai mare, fiindcă nu era numai un minunat violonist ci și un pianist desăvîrșit, un admirabil dirijor și, de asemeni, un compozitor pe care unele din lucrările sale îl și consacraseră ca atare, atît în România, cît și în Franța, unde își făcuse studiile superioare după ce studiase mulți ani la Viena.

Parisul devenise reședința lui de predilecție și Franța a doua sa patrie. Fără să uite însă România, care chiar de atunci, îl considera drept șeful necontestat al școlii ei muzicale. Enescu își petrecea în țară lunile de vară. În aceste răstimpuri, el dădea la noi și concerte dar, mai ales, patrona și, într-un fel, superviza întreaga noastră viață muzicală, concentrată, în cea mai mare parte, în București.

Cu cîțiva ani mai în vîrstă, *Doamna* nu lucrase niciodată cu el, dar Enescu o cunoștea bine și avea multă considerație pentru ea, de aceea se învoise cu plăcere să vină să țină un curs de perfecționare la clasa ei. Curs ce nu avea însă un caracter oficial, fiindcă, în acest caz, ar fi trebuit să-l extindă

---

* Acest text este extras din volumul : *Je suis un violoniste raté* de Antoine Goléa. Ed. Julliard. Paris, 1973, pp. 73—77.

la toate clasele de vioară, ori gestul lui era doar unul de prietenie și o dovadă a prețuirii pe care o acorda *Doamnei* personal.

Cu totul excepțional era și faptul că un elev de zece ani să fie primit și el la acest curs, destinat în principiu doar elevilor cei mari care, la sfîrșitul anului, aveau să se prezinte la concursul de absolvire. Fără să mai vorbim de cei ce se mai reîntorceau în clasă chiar după ce absolviseră cu succes. Pentru mine — ca, dealtfel, pentru atîția alții, — deși nu-l auzisem niciodată cîntînd, Enescu era un fel de personaj de legendă. Datorită celor ce-mi povestea *Doamna* despre el, sfîrșisem prin a-l socoti o reîncarnare a unuia dintre acei mari maeștri ai Renașterii — care rezumau în făptura lor întreaga muzică, și nu numai un simplu virtuoz al viorii, cîntînd cam aceleași bucăți în fața publicului din cele două emisfere.

La începutul anului școlar, *Doamna* m-a pus într-o zi să-i cînt *Sonata* lui Veracini și un fragment din Bach anume ales de ea ; lucrări făcînd parte dintr-o categorie a cărei tehnică o stăpînisem întotdeauna și în care agilitatea degetelor nu ținea prea mare loc. După ce m-a ascultat, nu a spus nimic, dar am simțit privirea ei ațintită asupra mea. Mi-a stabilit apoi un program complet pe care trebuia să-l urmez întocmai în lunile ce ne despărțeau de perioada în care Enescu avea să-și înceapă cursul său. În program, figurau sonate italiene — dintre care una de Corelli și una de Tartini, amîndouă mai grele decît *Sonata* lui Veracini — și mai multe pagini de Bach, prin esențialul lor, de două categorii : mișcări lente, ca *Sarabanda* din *Sonata în sol minor*, grele prin scriitura lor polifonică, dar care nu puteau să mă descurajeze aprioric fiindcă am dat întotdeauna dovadă de îndemînare la coardele duble ; apoi mișcări moderat rapide ca *Alemanda* din *Partita în re minor* ce implica o virtuozitate a mîinii stîngi compatibilă cu limitele posibilităților mele firești. Trebuia deci să studiez aceste bucăți în timp de șase sau șapte luni pentru a le cînta apoi în fața lui Enescu. Alegerea lor dovedea în ce măsură *Doamna* era perfect conștientă de aceste limite ale mele, fiindcă, într-adevăr, chiar la Bach, sau în repertoriul clasic italian, se aflau pagini pe care nu le putusem stăpîni niciodată.

Din clipa în care Enescu a sosit, am început să trăiesc într-o totală încîntare. Nu fiindcă s-ar fi arătat mulțumit fără rezervă de ceea ce făceam eu. Dimpotrivă, după ce mă lăsa

Scanned with OKEN Scanner

să cînt o bucată, fără să facă nici o obiecție, mă punea s-o reiau de la început și atunci mă întrerupea destul de des pentru a adînci interpretarea muzicală a fiecărei bucăți. Rar i se întîmpla însă să-mi dea indicații pur tehnce sau să-mi schimbe o digitație. Ceea ce îl interesa era muzica și vioara pusă exclusiv în slujba ei. Cea ce îmi spusese el, se potrivea aproape întotdeauna cu ceea ce mă învățase și *Doamna*, era vădit că amîndoi erau adînc de acord asupra sensului muzical al fiecărei pagini și asupra celei mai bune modalități de a-l scoate în evidență. Dar adesea el amplifica semnificația cutărei sau cutărei pagini, scormonea și adîncea conținutul ei uman și se ridica uneori la considerații filozofice formulate de el în chip atît de simplu și de limpede, încît ele deveneau perfect accesibile minții și sensibilității unui băiețaș de zece ani care deabia își începea studiile secundare.

Acest curs de care aveam să mă bucur pînă la vîrsta de șaptesprezece ani era însă de un imens folos. Muzical și uman.

Dar în alcătuirea programelor concepute de *Doamna*, cu multe luni înainte, se ascundea o primejdie pe care tocmai personalitatea lui Enescu, proprile lui tendințe și adîncimea aspirațiilor sale o agravau, din nefericire, și mai mult. De acest lucru, nu aș fi putut însă atunci să-mi dau seama decît dacă aș fi asistat la lecțiile pe care Enescu le dădea colegilor mei mai mari și, firește, mult mai avansați din punct de vedere tehnic. Fiindcă aceștia executau, bineînțeles, și bucăți în care pura virtuozitate își avea importanța ei ca, de pildă, concertul lui Beethoven sau acela al lui Brahms. Enescu neglija însă aspectul pur tehnic al acestor opere ca să stăruie numai asupra esenței lor muzicale. Și era firesc, de vreme ce dintre marii violoniști ai timpului său, el era cel mai puțin virtuoz. Despre el se spunea întotdeauna : din punct de vedere al tehnicii, ceea ce izbutește el nu e perfect și nu se poate compara nici cu Hubermann, nici cu Ernst, nici cu Kreisler. Dar din punct de vedere muzical e atît de desăvîrșit încît restul nu mai are importanță Enescu era deplin conștient de această situație și, vorbind despre el însuși, spunea fără înconjur că nu cîntă la vioară decît pentru a-și cîștiga viața, adevărata sa menire fiind aceea de compozitor. La un nivel, firește, infinit superior celui al meu, Enescu se lupta și el cu dificultățile lui tehnice, pe care nu le putuse niciodată birui fără o muncă înverșunată ale cărei rezultate nu atingeau totuși desăvîrșirea. De aceea,

Scanned with OKEN Scanner

în ciuda a tot ce însemna pentru mine bogăția muzicală și umană datorată lecțiilor lui, aceste lecții nu erau lipsite de primejdie, cu atît mai mult că el nu avea cum să-și dea limpede seama de neajunsurile mele pe care programele alcătuite dinainte, de *Doamna*, le ascundeau cu desăvîrșire. Și aici apare vinovăția ei. Ascunzîndu-mi lipsurile, ea mă cufunda și mai adînc în iluziile mele care, de altfel, erau și ale ei, și pe care le hrănea cu o aprigă înverșunare. În cele din urmă, Enescu a crezut și el că aș putea face o carieră de solist și să devin și un adevărat violonist. Mai greu era că alte semne și alte întîmplări din viața mea de elev încă nevîrstnic păreau să confirme înșelătoarele făgăduieli, ancorîndu-mă și mai puternic în ele, îndemnînd chiar și pe *Doamna* să le vadă deja realizate.

* * *

Este imposibil să părăsim această generație de muzicieni, născuți în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar care au trăit mult timp și în secolul XX, fără să ne amintim barem de cei doi muzicieni britanici ai acelei vremi, **Sir Edward Elgar**, născut la Broadbeath, lîngă Worcester, în 1857, mort la Worcester, în 1934, și **Frederick Delius**, născut la Bradford în 1862, mort în Franța, la Grez-sur-Loing, tot în 1934.

Un obicei foarte tare înrădăcinat face să se spună că Anglia a traversat un deșert muzical între moartea lui Purcell, în 1695, și cele dintîi lucrări lirice ale lui Britten, către 1946, deșert populat numai de mari muzicieni străini, mai mult sau mai puțin adoptați de Anglia, ca Haendel, Haydn și Mendelssohn. Cît privește pe Elgar și Delius, un dicționar francez de muzică contemporană, publicat în 1970, care se vrea totuși de o selecție destul de largă și obiectivă, nici măcar nu-i menționează.

Desigur că, lucrările lui Elgar nu au foarte multă contingență cu vreunul din curentele muzicii secolului al XX-lea. Este un om al secolului al XIX-lea, și a rămas așa chiar în lucrările compuse în ultimii treizeci de ani de viață. Am fi putut, în această carte, să-l vedem plasat lîngă Mahler, pe

care-l amintea uneori; în tot cazul este imposibil să-i trecem sub tăcere existența, dat fiind mai ales că se bucură în țara lui și în Statele Unite de o mare popularitate.

În privința datelor, el aparține de altfel, mai mult secolului XX decît Mahler căci, autodidact care nu a studiat niciodată muzica decît ca amator, cu tatăl său, organist și negustor de muzică la Worcester, căruia i-a urmat la orga bisericii din locul natal în 1885, el nu a început să compună cu adevărat decît la vîrsta de 32 de ani, cam spre 1890. Ceea ce a compus nu face cu nimic mai mult sau mai puțin parte din muzica secolului XX, decît simfoniile compuse de Mahler, după 1900, și chiar se pot găsi la el —, foarte influențat fiind totodată de Brahms și de Wagner —, unele asemănări cu primele lucrări tonale ale lui Schönberg. Este un romantic, dar un romantic cu sonorități orchestrale uneori foarte moderne, ca de exemplu în a *Doua Simfonie* a sa, sau în variațiile „*Enigma*" Că muzica lui Debussy nu l-a impresionat niciodată, poate părea de mirare, dar aceasta se poate explica prin relativa izolare în care a trăit și prin faptul că Hans Richter, marele șef de orchestră german care dirijase adesea în Anglia la începutul secolului îl iubea și-l încuraja foarte mult, și că era el însuși un șef de orchestră romantic, un mare apostol totodată al lui Brahms și al lui Bruckner.

Mai subtil și mai interesant este cazul lui Delius. Fusese, în tinerețea lui, un pasionat și un revoltat, potrivnic familiei sale care îi împiedica vocația muzicală. La 20 de ani, el a plecat în Florida, unde și-a cîștigat existența cultivînd portocale, învățînd în același timp singur muzica în orele libere. Se întoarce în Europa, dar pentru a se duce la Leipzig să lucreze acolo cu organistul Reinecke. Acolo l-a întîlnit pe Grieg, romantic german pe linia lui Schumann, fiind totodată în mod oficial muzicianul național al Norvegiei. Influența lui Grieg a fost doar episodică; în 1890, atras acum de Franța și mai ales de l'Ile-de-France, Delius se instalează în regiunea pariziană, la țară, la Grez-sur-Loing în Seine-et-Marne. Este un mic orășel pe care nu-l va mai părăsi pînă la moarte și unde, asigurîndu-și o modestă independență materială, va trăi, complet izolat, numai pentru muzica lui. Dar misterul locului și climei, al luminii și ceru-

lui acționează : operele lui respiră un intens parfum de poezie, iar influența modală a lui Debussy și a tot ce strălucește în jurul lui se face simțită. Desigur, tot englezul este poet, și poate că scriindu-și lucrările sub cerul din Ile-de-France, Delius era urmărit în mod egal și de infinitul preeriei engleze. Fapt este că găsim la el, într-o lucrare ca *„Romeo și Julieta la sat"* după nuvela romancierului elvețian Gottfried Keller ca și în *„A Brigg Fair"*, o rapsodie pentru orchestră pe teme din Lincolnshire, pasaje de un foarte subtil amestec de reverie engleză și de fugitive culori franceze. Sînt lucruri greu de exprimat, și muzica lui Delius, foarte gustată astăzi, ca și aceea a lui Elgar, în Anglia și în Statele Unite, a suferit chiar în țara sa de pe urma unei lungi perioade de incomprehensiune pe care a știut s-o împrăștie doar un prieten credincios, pasionat și îndîrjit, dirijorul Sir Thomas Beecham. Dar Delius, atunci, murise. Există ceva din Rosamond Lehman sau din Katherine Mansfield în muzica lui, și Grez-sur-Loing nu este foarte departe de Fontainebleau și de Avon. Și apoi, Delius nu era departe de preocupările modale din vremea lui și a țării lui de adoptiune cînd a compus o lucrare ca *„Appalachia"*, inspirată dintr-un cîntec tradițional negru.

La fel ca pe Elgar și Delius, nu putem să-l uităm pe **Jean Sibelius,** născut în 1865 la Hämeenlinna, mort la 90 de ani în 1957, la Järvenpää, amîndouă în Finlanda, țara lui, care a făcut din el compozitorul ei național, conferindu-i un profil, de marmură, la propriu și la figurat, încă în timpul vieții. De abia împlinise treizeci de ani cînd Statul îi acordă o pensie pe viață, pentru a-i permite să se consacre numai compoziției. Se poate spune că nu i-a decepționat pe cei care-l plăteau: opera lui imensă cantitativ, face adeseori apel la folclorul finlandez și exprimă, cu vioiciune și gravitate în același timp, un sentiment național puternic.

Dacă vrem sau nu, aceasta nu e suficient pentru a-i asigura lui Sibelius o adevărată audiență internațională, și dacă este foarte prețuit în America, aceasta se datorează faptului că este un compozitor esențialmente liniștitor, și nu numai pentru că a fost acolo în 1914, ședere care de altfel nu a depășit cîteva luni. Dintre toți compozitorii primei jumătăți a secolului XX, este radicalmente tonal, lucru care decurge din

Scanned with OKEN Scanner

două izvoare : pe de o parte folclorul din țara sa este tonal, adică întrebuințează modurile devenite, în muzica tonală gama majoră și gama minoră ; pe de altă parte, înconjurați de atenții din partea concetățenilor săi și confortabil instalat în glorioasa lui securitate materială, nici una din problemele care s-au pus în timpul lungii și confortabilei lui existențe nu l-a atins nici de aproape, nici de departe. Folclorice sau nu, simfoniile și ciclurile sale de poeme simfonice inspirate din legendele naționale ale țării sale, constituie înainte de toate o muzică foarte liniștitoare pentru majoritatea publicului care nu vrea să audă vorbindu-se despre nimic altceva decît despre muzica clasică și romantică, și pentru care Sibelius este un sublim „Ersatz“[6] totodată al lui Mendelssohn cît și al lui Bruckner. Acest public caută arareori o emoție autentică, el se delectează ascultînd toarcerea tonală obișnuită, și pentru el compozitorii de a patra categorie sunt egali cu marile genii, dacă au un pic de „melodie“ și dacă nu modulează în afara drumurilor îngăduite. Lipsa, în realitate totală, de inspirație originală, și adeseori chiar de inspirație pur și simplu care caracterizează nouă din zece lucrări ale lui Sibelius nici măcar nu deranjează acest public. Un exemplu patent este dat în această privință de singura lui lucrare bucurîndu-se, cu excepția exasperantului *„Vals trist“*, de un veritabil succes internațional — *Concertul pentru vioară*. Acest concert este cîntat de majoritatea marilor violoniști, pentru că violonistic este foarte bine scris ; în afară de aceasta, este vidul muzical absolut, neconținînd nici cea mai mică idee muzicală demnă de interes ; de o lungime interminabilă, lucrarea se învîrtește în cerc pe cele patru coarde ale viorii, în cantilene găurite și în trăsături de o execuție foarte dificilă, dar tragic de convenționale. Dar aceasta place, și are succes, numai pentru că amintește Concertul lui Brahms, tuturor acelora care nu au cea mai mică idee despre complexitatea tehnică și polifonică a acestei lucrări. Compunîndu-și concertul, Brahms se gîndea, plin de modestie, să meargă pe urmele lui Beethoven, dar, în cele din urmă, a făcut o lucrare profund originală ; compunîndu-și concertul, Sibelius nu s-a gîndit, probabil, la nimic și s-a lăsat antrenat, bineînțeles, de toarcerea melodică, armonică și virtuoză a unui secol, al

[6] În germană în original = înlocuitor. (n. tr.).

XIX-lea, al căruia nu era, în al XX-lea — concertul este din 1906 — decît un fel de fotocopie lipsită de nerv și de viață.

Este mult mai plină de nerv și de viață opera unora dintre contemporanii săi, ca de exemplu francezul **Guy Ropartz** care, născut în 1864 la Guingamp, a murit și el nonagenar, în Côtes-du-Nord, în 1955. Sibelius era finlandez, Ropartz era breton și a utilizat din plin folclorul micii sale patrii, în cele cinci simfonii ale lui și în poemele simfonice, toate cîntînd Bretania ; dar cu cît mai multă personalitate ascunde muzica acestuia, chiar dacă a rămas, și ea, în afara noilor curente. Și vom reveni asupra unui Scriabin, aproape vecinul lui Sibelius, mort tînăr în 1915, în care s-a vrut a se vedea, oarecum artificial, un precursor al celei mai îndrăznețe muzici a secolului XX, dar care, chiar într-un limbaj încă foarte tare marcat de secolul al XIX-lea, a dovedit o pasionantă personalitate.

Această personalitate, **Albert Roussel,** francez din Franța, născut la Tourcoing în 1869, mort la Royan în 1937, o poseda din plin ; și cu el va lua sfîrșit acest tur de orizont al principalelor personalități muzicale, toate contemporane, prin data lor de naștere, și la o distanță de cîțiva ani, de Claude Debussy, datorîndu-i mult sau puțin, admirîndu-l, suportîndu-l, sau, rareori, ignorîndu-l.

El este un muzician parcă întîrziat și prezenta această particularitate că, în ciuda calităților sale evidente și a dragostei sale profunde pentru muzică, hotărîse, în tinerețe și la libera lui alegere, să devină marinar. Și a luat aceasta foarte în serios pentru că, elev al Școlii navale, se îmbarcase pe mai multe vase, dintre care fregata-școală *„Iphigenia“*, înainte de a cunoaște, ca aspirant de primă clasă, cuirasatul *„Devastation“* și romantica fregată cu pînze „Melpomène“. În calitate de elev marinar a luat parte la o expediție în Extremul-Orient pe o canonieră cuirasată, „Styx“-ul ; dar tot în acel moment a început, mai curînd în ascuns, să compună, fără să știe nimic, dar parcă chemat de muzica din străfundurile amintirilor copilăriei. Marea să-și fi epuizat farmecul ? Fapt este că un anume Joseph Koszul, obscur director al Conservatorului din Roubaix, dar care a știut să-i recunoască talentul, îl incită să lucreze serios, drept care Roussel, în

Scanned with OKEN Scanner

vîrstă de 25 de ani, demisionează din marină și se instalează la Paris pentru a studia orga și scrierea cu Gigout și compoziția cu d'Indy la Schola, unde va deveni el însuși profesor de contrapunct și unde va avea elevi iluștri din multe privințe, ca Satie, Varèse, Le Flem, Roland-Manuel și Bohuslav Martinu.

Cu toată această filieră, Debussy îl impresionează profund, așa cum arată primele sale lucrări, un *„Trio cu pian"* din 1902 și un poem pentru orchestră, *„Résurrection"*, din 1903. Va fi întotdeauna în stilul său un echilibru din ce în ce mai suveran dominat între ceea ce Debussy a putut să-i aducă nou și dragostea pentru formele clare și solid construite, pe care cele învățate la Schola îl vor fi ajutat s-o pună în evidență.

La aceste influențe se va adăuga bineînțeles aportul unei foarte puternice personalități, ale cărei contururi se vor desena din ce în ce mai viguros. Căci s-ar spune că temperamentul intim al lui Roussel și-a acordat timp ca să se afirme din plin ; așa cum nu fusese grăbit să se dăruiască muzicii, tot așa nu se va grăbi să-și descătușeze prea brusc tendințele.

Nu mai era marinar, dar marea continua să-l atragă, și nu mai era acum „o altă dragoste" venită să împiedice dragostea lui profundă pentru muzică, era într-un fel complementul muzicii, ca unul din cîntecele ei tainice. În 1908, pleacă din nou, dar de data aceasta liber, traversează Kampucia și Indiile, după ce își petrece trei luni pe apă ; și acolo, în aceste țări care ofereau încă taine călătorului curios și pasionat, el are revelația modurilor orientale și îl înțelege dintr-odată pe Debussy din lăuntru. Să se elibereze de simplele tonalități învățate la Schola, unde chiar d'Indy părea să fi uitat puțin cîte puțin lecția lui Monteverdi, cu toate aces-

Scanned with OKEN Scanner

tea de el înviată, va fi de acum înainte grija lui majoră, resimțită ca o necesitate interioară.

Dar în această fire esențial oscilantă și cu tendințe contradictorii, nimic, în evoluția muzicală, nu va urma un drum limpede și simplu. În 1911, „Evocațiunile" pentru mai multe soliste, coruri și orchestră vor purta urmele experiențelor din Orient, fără ca un nou limbaj să fi fost într-adevăr asimilat. În 1912, primul său mare succes, baletul *„Ospățul păianjenului"*, va privi înspre Debussy mult mai mult printr-o atmosferă generală și o căutare rafinată a culorilor orchestrale decît prin scrierea propriu-zisă. Și opera-balet „Padmavati", compusă în timpul Primului război mondial, între 1914 și 1918, va fi o cădere, căci Roussel nu va fi izbutit să integreze într-adevăr modurile orientale care sînt întrebuințate în tonul general al limbajului său. Rezultatul este că tot ceea ce este modal în această lucrare pare supraadăugat, ca o falsă strălucire de obiect ieftin.

Vor trebui ani de lucru și de maturizare interioară pentru ca Roussel să ajungă în sfîrșit să-și creeze un limbaj modal în întregime personal. El va ajunge s-o facă, și numai lucrările din profunda maturitate vor reda adevăratul lui chip : acela, în primul rînd, al unui ritmician care s-ar fi putut inspira din Bartók. Era însă vorba, în realitate, de un paralelism surprinzător dar evident între doi muzicieni care, în momentul, de exemplu, al *„Suitei in fa"* de Roussel, în 1927, nu se cunoșteau și nu-și cunoșteau lucrările. Și apoi, se afla sub acest conglomerat de brutalitate ritmică, de bucurie aspră și sălbatică, un mare liric, un mare cîntăreț, care se va revela, după ani încă de șovăieli, presărați de lucrări cu toate acestea magistrale, precum concertul pentru pian din 1927, a Treia Simfonie din 1929, în splendida partitură de balet din *„Bacchus și Ariane"* din 1930, și în răscolitoarea a Patra Simfonie din 1934.

Scanned with OKEN Scanner

Nu se mai află nimic, în aceste două lucrări, din brutalitățile ritmice și armonice din „*Suita în fa*“ și din a „*Treia Simfonie*“. Totul este cînt și profunzime, frumusețe a naturii, glorificare a femeii. Totul este ca un ecou muzical al uneia dintre cele mai mișcătoare corespondențe pe care un artist ne-a lăsat-o vreodată, scrisorile lui Roussel către soția sa, în care se simte vibrînd fericirea profundă a ființelor care știu să alcătuiască, patetic, un cuplu. A fost nevoie de aproape douăzeci de ani pentru ca omul Roussel să se încarneze în sfîrșit în opera sa de muzician, pentru ca influențele contradictorii din tinerețea sa să se contopească în incendiul propriului său „cante jondo“. Marea, muzica, femeia — dar muzica sfîrșea prin a incendia totul : care urcuș poate fi mai frumos spre piscuri ?

Scanned with OKEN Scanner

Richard STRAUSS

În muzica secolului al XX-lea, Richard Strauss, născut în 1864 la München, mort în 1949 la Garmisch în Alpii bavarezi, ocupă un loc special. El este singurul, printre marii acestui secol, care nu a participat, cel puțin în aparență, la reînnoirea limbajului muzical. Aceasta face ca adepții necesității absolute a acestei reînnoiri, fără a vorbi de extremiștii tuturor avangardelor, să-l privească cu un dispreț suveran și să meargă pînă la a-l ignora ; ei fac ca și cînd nu ar fi existat vreodată. Și totuși...

În fruntea unei producții simfonice, instrumentale și lirice egal de importante, Strauss este cu siguranță printre compozitorii cei mai cîntați ai acestui secol, și aceasta este o afirmație prudentă, căci o statistică exactă ar releva poate că este cel mai cîntat. S-ar putea spune că aceasta nu înseamnă, în mod absolut, o referință, că este poate „prostul gust" al maselor publicului care-i asigură asemenea situație. Și totuși... în 1901, cînd Strauss vine la Paris să dirijeze două concerte din operele lui simfonice, Claude Debussy, critic muzical la „Revue Blanche", scrie un articol publicat mai tîrziu în „Monsieur Croche, anti-dilettante", în care afirma că este cu neputință „să te sustragi geniului acestui om". Și cînd, în 1907, abia un an după creația la Dresda, „*Salomeea*" a fost reprezentată la Théâtre du Châtelet în versiunea originală germană — lucru cu totul excepțional pentru o epocă în care Wagner era cîntat în franceză la Operă — succesul, foarte mare, fu totuși acela al unei lucrări de scandal, nu numai

din pricina subiectului, dar și din cauza anumitor îndrăzneli de scriere care aveau să reapară, în 1909, în „Elektra".

Cu toate acestea — este știut astăzi — aceste „îndrăzneli" aveau să rămînă o excepție în cariera lui Strauss. În ansamblu, este adevărat că Strauss este un compozitor tonal, că așa a rămas pînă la ultimele sale lucrări din 1948, un an înaintea morții, și că aceasta i-a ușurat foarte mult accesul la audiența unui public larg. Acest public a avut totuși un oarecare merit, căci Strauss întrebuințează scrierea tonală cu o virtuozitate în arta de a modula care-l face adeseori „greu de urmărit", dar care asigură, evident, scrierii sale, o originalitate egalînd adesea pe aceea a multor compozitori mai „avansați" decît el.

Ceea ce, în plus, contează esențialmente la Strauss, este că limbajul lui, tonal dar bogat în modulații dintre cele mai neașteptate, atingînd rareori politonalul și atonalul în *„Salomeea"* și mai ales în *„Elektra"*, nu este niciodată un țel în sine, nici o preocupare pe care o simți tot timpul prezentă : nu este decît un mijloc, pe care Strauss îl întrebuințează cu o bogăție de idei și o fantezie uimitoare, în vederea atingerii cutărui sau cutărui țel expresiv. Și cum Strauss desfășoară pe de altă parte calitățile cele mai sigure și cele mai variate în aranjamentul formal și, pentru opere, în aranjamentul dramatic al lucrărilor sale, cum virtuozitatea lui de orchestrator este imensă, iar muzica lui întotdeauna o adevărată sărbătoare pentru ureche, succesul său nu e de mirare, nici lipsit de valoare, nici de disprețuit. Debussy i-a acordat geniu și, cu toată diferența enormă de stil, de scriere, de limbaj dintre cei doi muzicieni — cît despre Strauss, el nu l-a înțeles, nu l-a iubit niciodată pe Debussy — se poate spune că rațiunile succesului mondial al unei lucrări ca *„Preludiu la după amiaza unui Faun"* și a unei lucrări ca *„Don Juan"*, poemul simfonic al lui Strauss, sunt, în fond, aceleași : o scriitură de o claritate admirabilă, un limbaj armonic accesibil urechii majorității, cu toate rafinamentele de natură diferită pe care cele două partituri le releva, al orchestrațiilor, de asemenea diferite, dar egal de fericite în soluțiile lor și în mîngîierile lor sonore, o artă suverană, în sfîrșit, în aranjamentul formal, clasic, în fond, la unul ca și la

Scanned with OKEN Scanner

celălalt din cei doi maeștri, dar îmbogățit de cei doi după legile unei invenții creatoare în continuă efervescență. Această apropiere, pe care unii o vor găsi neașteptată, aproape profanatoare în ceea ce-l privește pe Debussy, răspunde, în fapt, unei realități profunde, căci dintre toți marii maeștri ai secolului XX, Strauss și Debussy sunt singurii care au continuat să dea frîu liber și total spontaneității lor creatoare, fără reflecții tehnice sau ideologice prealabile de nici un fel, fără a porni „a priori" în căutarea unui stil sau unui limbaj nou. Noul, unul și celălalt, l-au aflat compunînd, nu l-au căutat înainte de a compune, și aci, evident, Debussy a găsit mai mult și a mers mult mai departe decît Strauss.

Fiu al primului cornist solo de la Opera din München, un instrumentist celebru pentru frumusețea interpretării sale, ca și pentru caracterul teribil de reacționar al ideilor sale în materie muzicală — el cînta operele lui Wagner cu neplăcere și silit, dar, cinstit față de muzică și de meseria lui, le cînta, neputînd, în același timp să le sufere, cît mai bine posibil — Richard Strauss a beneficiat, îndată ce talentul i-a fost recunoscut, de o educație muzicală precoce și foarte îngrijită, totuși nu la Conservatorul unde Strauss tatăl era profesor, ci în particular, cu cei mai buni profesori în toate disciplinele, toți colegi ai acestuia din urmă. Afară de aceasta, Strauss a făcut liceul complet, cu bacalaureat, și a continuat apoi, urmînd cursuri universitare, filozofia fiind domeniul lui preferat. Această tinerețe studioasă avea să-și pună amprenta pe toată viața lui și pe toată opera lui, în alegerea temelor și a modului de a le trata.

Ceea ce nu trebuie să uităm niciodată, este că, la fel cu Mahler, contemporanul său, Strauss nu a fost numai un compozitor, dar și un mare șef de orchestră. Ca și Mahler, practic el nu compunea decît în cele trei luni de vară și în vacanța teatrală sau a orchestrei în care își desfășura activitatea în timpul stagiunii. În afară de Bayreuth și, începînd din 1921, de Salzburg, festivalurile de muzică la întemeierea cărora a contribuit Strauss, nu ocupaseră în întregime calendarul,

Scanned with OKEN Scanner

nemailăsindu-le artiștilor celor mai renumiți posibilitatea să-și recapete puterile și să se odihnească. Este totuși extraordinar să ne gîndim la asta, fie și numai la cantitatea de lucrări pe care ni le-a lăsat Strauss, dat fiind dubla sa meserie.

A început de foarte tînăr, ca asistent al lui Hans von Bülow în fruntea orchestrei din Meiningen, celebră în Europa secolului al XIX-lea, cum fusese aceea de la Mannheim în al XVIII-lea. El se duse apoi la Weimar, unde își făcu debutul ca director de teatru și unde puse în scenă un memorabil „Tristan" de Wagner cu o orchestră foarte redusă : șase viori prime și cinci secunde, restul instrumentelor de coarde, în armonie. În memoriile sale, Strauss își spune bucuria că a putut face, cu această lucrare, „muzică de cameră" și a permis cîntăreților să nu „urle", respectînd toate nuanțele. Se duse apoi la München, orașul său natal, unde avu dificultăți, apoi la Berlin ca „Director general al muzicii", în sfîrșit, după războiul din 1914-1918, la Opera din Viena, unde a fost prim șef de orchestră și director vreme de cinci ani. Numai în jurul anului 1930 putu să renunțe de a ocupa un post fix și de a nu mai dirija decît ca dirijor invitat, în Germania, în Austria și în lumea întreagă. Descendent, prin mama lui, al uneia din marile familii burgheze din München, familia Pschorr, vestiți angrosiști în capitala mondială a berii, Strauss ținea să asigure propriei sale familii, soției și fiului său unic, o viață de confort și de belșug, și aștepta să poată trăi într-adevăr cu larghețe din drepturile sale de autor, pentru a renunța la „meseria" lui asigurată de dirijor. El se căsătorise, la începutul secolului, cu fiica unui general, o ființă fantască, pasionată, capricioasă și, între aceste două personalități egal de puternice, egal de reprezentative, a fost o dragoste profundă și trainică, o viață conjugală traversată, desigur, de furtuni, dar care putu să se mențină timp de cincizeci de ani la un nivel egal de intensitate.

În viața creatoare a lui Strauss, sunt două mari perioade, destul de clar distincte. Prima, de la douăzeci de ani pînă la patruzeci, aceea a simfonistului. Atunci compuse marile lui poeme simfonice, de valoare desigur, inegală, dar care i-au asigurat toate un public larg care nu s-a desmințit niciodată. În unele din aceste lucrări, *„Moarte și transfigurație"* din

Scanned with OKEN Scanner

1889, „*Așa grăit-a Zarathustra*“, inspirat din Nietzche, din 1896, el avea pretenția să exprime idei filozofice, și acestea sunt cele mai puțin reușite, căci, în muzică, Strauss era esențialmente un realist, un pictor al vieții încarnate și al concretului. Aceasta este rațiunea pentru care „*Don Juan*“ din 1888 — avea 24 de ani — „*Machbeth*“ din 1886, dar refăcut în 1891, „*Till Eulenspiegel*“ din 1895, „*Don Quichotte*“ pentru violoncel principal și orchestră, din 1897, sunt tot atîtea capodopere de lirism, de umor și de adevăr, în care neasemuita virtuozitate a scriiturii vine în ajutorul unei inventivități muzicale niciodată desmințită. Aceste lucrări, orice s-ar spune de o perfectă economie de mijloace și de formă, pentru că cea mai lungă nu ține mai mult de un sfert de oră, au fost urmate de două simfonii și ele cu program, dar care nu se mai referă la eroi de legendă aparținînd literaturii universale, ci la Richard Strauss însuși și la familia lui. Prima este „O viață de erou“, din 1898, vastă frescă simfonică în cinci părți neîntrerupte, al cărei „erou“ este autorul însuși, în aspirațiile sale, în lupta sa împotriva „filistinilor“ și a reacționarilor muzicii, viața cu soția lui, reprezentată muzical prin vioara întîi solo din orchestră, într-o imensă cadență extraordinară de fantezie și de virtuozitate, în sfîrșit victoria lui asupra lumii și a lui însuși, în pacea și înțelepciunea dobîndite. Căci, trebuie spus aci, cu tot caracterul tonal și pretins conservator al muzicii sale, Strauss a avut de suferit, în această primă perioadă a vieții, atacuri de o extremă violență din partea adevăraților conservatori, pentru care virtuozitatea modulantă a limbajului său și strălucirea agresivă a orchestrației erau tot atîtea păcate capitale împotriva „virtuților eterne“ ale muzicii : pînă și propriul său tată se afla printre adversari. Această „Viață de erou“ este o capodoperă prin chiar unele din excesele ei ; este, cu șaptezeci de ani mai tîrziu, o admirabilă replică la „*Simfonia fantastică*“. Strauss îl admira profund pe Berlioz, ca temperament și ca artist ; el a tradus în germană și a completat „*Tratatul de orchestrație*“ al marelui său înaintaș, căruia i s-a recunoscut întotdeauna datornic. Dincolo de strălucirea și brio-ul mișcărilor rapide, „*O viață de erou*“ ocupă un loc, mai cu seamă, prin atmosfera fermecătoare, tainică, magică, a părților sale lente printre capodoperele autorului și ale muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

A doua frescă simfonică este *„Simfonia domestica“* din 1903, cînt profund și luminos întru gloria familiei, a dragostei conjugale și părintești ; cu aceste „bune sentimente“ Strauss a făcut muzică înaltă, plină de sevă, de adevăr, de umor și de vis.

Dar opera îl pîndește, și aceasta va fi a doua mare perioadă a vieții sale. Strauss compusese pentru soția lui, care era cîntăreață, foarte multe lieduri ; aceasta este o activitate pe care o va urmări toată viața, chiar cînd Paulina lui nu va mai putea să cînte. Liedurile sale se plasează desigur în marea tradiție și succesiune a lied-ului german, dar forma este mărită, lărgită, ea ajunge și depășește forma lied-urilor lui Hugo Wolf, se eliberează de orice constrîngere strofică, face parte adesea din imensul elan liric al unor fragmente din operele lui.

În domeniul teatrului, primele sale două încercări datează tot din marea perioadă a poemelor simfonice ; primul, „Guntram“ din 1893, un fel de fals „Lohengrin“, încă foarte influențat de Wagner, este un eșec usturător, datorat înainte de toate orchestrei excesiv de greoaie, dificultăților neîndemînatice ale scrierii vocale și încurcăturii unui libret compus cu stîngăcie. Al doilea, *„Feuersnot“* din 1901, e un succes pe jumătate dar unde se simte totuși mai bine mîna viitorului compozitor al „Salomeei“ pe de o parte, a *„Cavalerului rozelor“* (Rosen Cavalier) pe de alta.

Cu *„Salomeea“*, evident, în 1905 la Dresda, începe de o manieră fulgurantă cariera lirică a lui Strauss. Libretul este drama cu același nume al ui Oscar Wilde în traducerea ei germană ; dar Strauss a prevăzut o linie vocală adaptată ritmic la originalul francez al lui Wilde. Muzica, orice s-ar fi putut spune, este de o originalitate profundă. Nu este wagneriană, căci linia melodică a lui Wagner, „melodia infinită“, este înlocuită printr-un recitativ mult mai variat și, în părțile rapide dominante — afară de scena finală a sărutului și a morții Salomeei — mult mai gîfîit, mult mai „vorbit“ decît declamația wagneriană. Cît despre părțile într-adevăr lirice — scena finală din Salomeea, aria lui Jochanaan — au un

accent de foarte „mare operă" italiană, ele lasă melodiei esențialul exprimării, dincolo de orchestră și de text. Orchestra este de o bogăție de culori, de o unduire ritmică ce alcătuiesc o lume expresivă aparte, un fel de contrapunct permanent al cîntului, la care Wagner nu a ajuns cu adevărat decît poate în *„Maeștrii cîntăreți"*. Se vede limpede că originalitatea lui Strauss rezidă în altă parte decît în scrierea armonică, în care este, mai curînd, mai puțin „înaintat", mai puțin cromatic ca Wagner. Muzica lirică a lui Strauss este mult mai „reală", mai concretă, mai fizică, decît cea a lui Wagner; cu singura excepție a *„Femeii fără umbră"*, care va însemna un eșec pe jumătate, el nu tratează decît subiecte pămîntești și foarte „omenești, prea omenești". Dar nu filozofia lui Nietzche îl inspiră, cu toate că tot ce este latin, luminos, strălucitor, tot ce este „joc" în muzica lui i-ar fi plăcut lui Nietzche, admiratorul operei *„Carmen"*, a acelei *„Carmen"* pe care și Strauss o admira profund. Este, în realismul cu dublu aspect al lui Strauss, în muzica sa totodată „naturală" și teatrală, o expresivitate psihică cu sertare secrete: Freud, care în momentul *„Salomeei"* își publica tocmai primele scrieri, nu este departe. Este evident că în *„Salomeea"* nu orientalismul de sfîrșit de veac al lui Wilde l-a interesat pe Strauss, ci ceea ce se ascunde îndărătul lui, despre care Wilde, care nu visa decît să fie jucat de Sarah Bernhardt, nu și-a dat, probabil, seama decît pe jumătate: legătura profundă, fatală, inevitabilă între „Eros" și „Thanatos", între iubire și moarte. Strauss va avea toată viața o preferință pentru eroii dramelor sufletești, plini de complexe și frămîntați de dorințe nemărturisite: aceasta este adevărat nu numai pentru *„Salomeea"* și *„Elektra"*, dar și pentru lucrările în aparență cele mai „baroce" și cele mai decorative, ca *„Ariadna la Naxos"* și *„Arabella"*. Există ceva decadent la Strauss, interesat de inima femeei și de neprevăzutul ei, uneori monstruos; avea cu el, în casa lui, în femeia iubită, un exemplu zilnic și viu a ceea ce puteau fi spiritul și simțurile unei femei, reacțiile ei neașteptate, poftele ei vorace, încăpățînările coriace. Și nu este nevoie să facem presupuneri și literatură pentru a indica izvoarele lui Strauss, pentru că le-a descoperit el însuși în corespondența lui cu Hofmannsthal: erau acolo, sub ochii lui. Acel „Dă-mi capul lui Jochanaan" al copilului încăpățînat, violent și pervers

întruchipat de Salomeea, care, sărutînd capul lui Jochanaan, va cunoaște în sfîrșit dragostea, are, la fel ca furiile și refuzurile „*Vopsitoriței*“ din „*Femeia fără umbră*“, aceeași origine ; Pauline, a cărei pospăială de civilizație nu era întotdeauna suficientă pentru a masca monștrii pe care îi ascundea în ea.

În ceea ce privește bărbații, de asemenea, lui Strauss i-a plăcut să contureze ființe ieșite din comun, anormale : Hérod din „*Salomeea*“, acel bolnav bun pentru ospiciu, nu este degeaba una din reușitele lui cele mai extraordinare, cum va fi bădăranul libidinos cu sînge albastru care se va numi, în „*Cavalerul rozelor*“, Ochs von Lerchenau. El însuși a spus într-o zi, atunci cînd compunea baletul din „*Legenda lui Iosif*“, pentru Paris și pentru Diaghilev, și mai tîrziu referitor la figura împăratului din „*Femeia fără umbră*“, că virtutea, noblețea și măreția caracterului nu-l inspiraseră niciodată. Cu „*Salomeea*“, cincisprezece ani înainte de „*Wozzeck*“ al lui Berg, treizeci de ani înainte de „*Lulu*“ al aceluiași, fără a mai vorbi de tot ce a succedat acestor lucrări, Strauss a făcut ca teatrul liric să ia o nouă întorsătură și i-a atribuit o nouă și imensă dimensiune.

După „*Elektra*“ care triumfă în 1909 și care, cu cele două personaje ale Elektrei și Clytemnestrei, atinge o culme în aceste căutări și în aceste caracteristici noi, Strauss încearcă, făcîndu-i-se poate în taină frică de el însuși, să se refugieze într-un fel de nou clasicism, într-un stil „secolul XVIII“ care, considerat superficial, a putut face pe unii din criticii și analiștii lui de altfel foarte binevoitori, să spună că el reînvia opera barocă, cu fastul și splendoarea ei pur decorativă. Aceasta înseamnă să nu cunoști deloc geniul lui Strauss și adevărata semnificație a noului lui stil. Întoarcerea la secolul al XVIII-lea este limpede, dar nu la acel al italienilor, nici al lui Haendel, nici chiar al lui Gluck, ci numai la cel al lui Mozart și al figurilor lui omenești cele mai încărcate de viață. În lucrările lirice ale lui Mozart monștrii secreți abundă : și într-o astfel de taină a vrut să se refugieze Strauss cînd a zugrăvit figuri ca Ariana, ca Vopsitorița, ca Zdenka din „*Arabella*“, ca Elena din „*Elena Egipteana*“,

Scanned with OKEN Scanner

Cît despre figurile desăvîrșite și luminoase, „compozitorul" „*Ariadnei*", însăși Arabella, Daphné și în sfîrșit strălucitoarea Contesă din „*Capriccio*", el le-a luat tot de la Mozart, Mozartul Constanzei, al Suzannei, al Paminei. Cît despre cei și cele care fac farmecul vieții și al dragostei, cu Mareșălița din „*Cavalerul rozelor*" în frunte, contesa lui Mozart și Chérubinul lui, Octavianul aceluiași „*Cavaler*", se aflau aci pentru a-i da modele. Desigur, lucrările acelei perioade și ale acelui stil, de la „*Cavalerul*" din 1911 pînă la „*Capriccio*" din 1942, trecînd prin „*Ariadna la Naxos*" din 1912, „*Intermezzo*" din 1923, „*Elena*" din 1927, „*Arabella*" din 1932, sunt oarecum un Mozart atins de gigantism. Nu totul este de o egală valoare la Strauss, și el s-a lăsat de multe ori furat de propriile lui haruri, de înclinarea lui pentru dezvoltare, pentru splendoarea exterioară. Dar e destul să descoperi „măsura" secretă a tuturor acestor lucrări, propriul lor echilibru într-o viziune totodată mărită și aprofundată a ființelor și conflictelor lor, adică mult mai conștient aprofundată decît la instinctivul „shakespearian" care era Mozart, pentru ca impresia superficială a gigantismului și a „multului zgomot pentru nimic" să se șteargă, pentru ca să-ți dai seama de necesitatea celor mai multe din dezvoltările lui, în optica psichanalitică nouă a secolului XX.

Se poate vedea în ce măsură Strauss este totuși un compozitor „modern", un compozitor al timpurilor noastre. El s-a încumetat să compună opere într-un moment cînd în cercurile „avangardei", de cincizeci de ani opera este înmormîntată, cînd se vorbește despre ea ca despre un gen din altă vreme și din altă societate. El a dovedit contrariul, prin compunerea unora din lucrările lui de teatru, cele mai apreciate și cele mai pasionante ale acelui timp. El a avut, pentru cea mai mare parte a producției lui lirice, în afară de „*Salomeea*" și „*Capriccio*", un libretist ieșit din comun, pe Hugo von Hofmannsthal, poetul decadenței și al tainelor unei lumi care, prăbușindu-se, lasă să i se vadă rănile, pasiunile și viciile prin rănile deschise ale exceselor ei psihice și fizice. Dar ceea ce a fost poate cel mai extraordinar la Strauss, a fost că din această poezie atît de fezandată, atît de aproape de

Scanned with OKEN Scanner

putreziciune și de moarte, a știut să facă să răsară, prin muzica lui, personaje și lucrări de renaștere și de viață, arătîndu-le, ca în „Elektra", pe culmile descopunerii lor, căci de aici, din momentul chiar al decăderii lor, renaște speranța unei vieți noi. Și ceea ce este și mai uimitor ; muzica lui Strauss, chiar în momentele cele mai critice, rămîne totuși armonioasă, întotdeauna frumoasă. Prea frumoasă, au spus unii ; prea strălucitoare, prea somptuasă, prea spumoasă. Poate, dar nu trebuie să ne gîndim prea mult la aceasta. Trebuie numai să ne lăsăm duși de aceste valuri de muzică, în mijlocul acestor ruine, acestor decăderi, publice sau ascunse, acestor disperări, chiar cele mai subtile, și în fond cele mai perverse : și vom simți viața renăscînd din ruine, și o dată cu ele, speranța.

După 1942, Strauss nu va mai compune opere. Hofmannsthal murise în mod tragic, în 1925, după „*Arabella*", de o criză cardiacă provocată de sinuciderea fiului său. Strauss a încercat zadarnic, ani de-a rîndul, să-l înlocuiască pe cît se putea. Stefan Zweig l-a ajutat în mod eficace pentru „*Femeia tăcută*", dar au trebuit să se despartă. Avea bune rațiuni pentru a face astfel, căci tragedia era în propria lui familie ; soția fiului lui era evreică, și 25 de membri ai familiei lui aveau să piară în lagărele morții. Nu i s-a iertat lui Strauss că n-a declarat pe față război regimului de monștri ; el a încercat să plutească, să se strecoare, pentru a-și salva nora și pe nepoții lui, pentru a nu trebui să ia drumul exilului la peste 70 de ani. Ar fi mult mai decent și mult mai uman ca toți cei care nu au trăit ceea ce a trăit el în timpul acelor ani să nu-l judece prea pripit.

Bătrînul, foarte bătrînul Strauss va reveni la muzica pură a tinereții sale cu acea chintesență de poem simfonic care va fi, în 1944, „Metamorfozele" pentru 23 de instrumente de coarde soliste, un adio luat lumii, tragediilor și ruinelor ei, unei muzici care, după 1945 și în mod definitiv, nu va mai

Scanned with OKEN Scanner

fi niciodată aceeași pe care Strauss ar mai fi putut s-o compună. Iar în ultimii doi ani ai vieții sale, el va spune adio și vocii omenești atît de iubite, cu cele „*Patru ultime cîntece*“, un salut vieții aceluia care, trăind încă, vede de pe acum celălalt mal.

Richard Strauss a murit mare, îndurerat și însingurat, în septembrie 1949. Dar Pauline, numai Pauline era acolo, tovarășa și inspiratoarea unei jumătăți de secol de gîndire și de lucru. O lună după moartea lui, se va sfîrși și ea, căci ce ar mai fi putut căuta de acum înainte pe pămînt, unde nu trăise, neliniștitoare și teribilă, dar adevărată și credincioasă, decît pentru el ?

Scanned with OKEN Scanner

Leos JANACEK

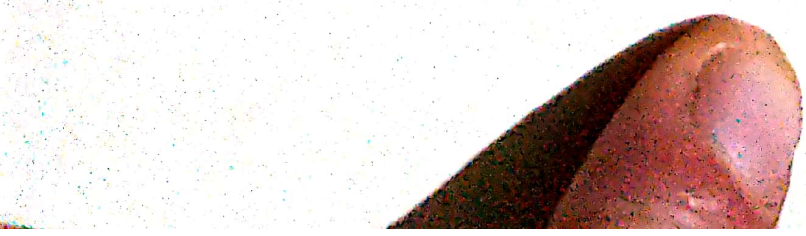
Născut cu zece ani înaintea lui Strauss, în 1854, la Hukvaldy, în provincia moravă a monarhiei austro-ungare, Leos Janacek, cel mai tînăr din cei „trei mari cehi" ai muzicii va fi, în secolul XX, un izolat, la fel ca fratele lui mai mic germanic : din acest secol XX el nu a trăit decît primul sfert (a murit la Ostrava, tot în Moravia, în 1928) dar geniul lui s-a dezvoltat cu adevărat în ultima treime a vieții, o dată cu lucrările pe care le-a compus în această perioadă și datorită cărora poate fi considerat ca unul din marii unui secol ce începea în zgomotul altor revoluții decît a sa proprie. Este de ajuns să ne amintim că, într-adevăr, în timpul aceloraşi douăzeci și cinci de ani Stravinski se va ridica, triumfător, la orizont, anume cu *„Sărbătoarea primăverii"*, că Schönberg va stabili scrierea atonală, pe urmă, în 1923 scrierea dodecafonică compunînd *„Grădinile suspendate"*, cele *„Cinci piese pentru orchestră"* și *„Pierrot lunaire"*, că, la rîndul lui, Bartók va da un sens nou raporturilor între muzica așa zisă savantă și muzica izvorîtă din străfundurile poporului.

Foarte multă vreme Janacek a fost cantonat în căutări care-l înrudeau cu acelea ale lui Bartók, mai precis : căutări care, de altfel, mult dincolo de muzica populară îl determinau să stabilească legături profunde între limba lui maternă și declamația muzicală. S-a mers pînă acolo încît s-a spus că lucrările vocale ale lui Janacek rămîneau inaccesibile pentru oricine nu ar cunoaște limba în care au fost compuse. De aici, mai mult sau mai puțin inconștient, a-l îngropa în

uitare — căci, *cine cunoaște ceha* în afară de cehi și cîțiva specialiști străini, ? — nu mai era decît un pas, care a fost făcut cu ușurință. Și iată cum Janacek, nu numai cel de dinainte de 1900, ci chiar și cel al cărui geniu țîșnește începînd cu „*Jenufa*", lucrare terminată în 1903 a rămas, în Occident, vreme de decenii, un necunoscut, de altfel stimat la justa lui valoare numai în Europa centrală, unde puternica Universal Edition, care va aștepta anul 1945 pentru a-l edita pe Webern, l-a editat totuși încă din timpul vieții.

Datorită aspectului melodramatic al subiectului, „*Jenufa*" va fi de altfel prima lucrare care cunoaște cîteva scene din Occident, bineînțeles nu în cehește! Traducătorul era Max Brod, un mare scriitor germanofon din Praga, pe de altă parte prieten și executor testamentar al lui Kafka. Patruzeci de ani după publicarea ei, „Jenufa" va fi tradusă din germană, în franceză și nu direct din limba cehă, iar Opera municipală din Strasbourg o va reprezenta prima oară în Franța.

Legăturile profunde între limba cehă și declamația muzicală a lui Janacek, definită și analizată de mulți specialiști, sunt de necontestat. Dar pe plan european și pe acela al muzicii care se va numi modernă, importanța lui Janacek merge cu mult mai departe. Este cu atît mai extraordinar cu cît, pe planul limbajului armonic, în ciuda lui Stravinski, în ciuda lui Schönberg, în ciuda lui Bartók, Janacek rămîne un muzician tradițional, adică tonal, chiar cînd împrumută din folclor, transfigurîndu-l în același timp. Originalitatea lui Janacek constă în altceva : într-un limbaj ritmic inimitabil care, cu mult mai departe de raporturile cu accentele limbii cehe, își află izvoarele în străfundurile vieții organice a omului, care înglobează, în acest sens, viața sentimentelor și a gîndirii ; și într-o formă de recitativ izvorîtă din această originalitate ritmică ce îmbrățișează, în toate detaliile, curbele cele mai tainice, nuanțele cele mai indefinisabile ale acestei vieți profunde, de la manifestările ei cele mai elementare pînă la zborurile cele mai ample, dar și cele mai rafinate. Cît despre orchestrație, ea nu este decît reflexul întregului limbaj prodigios uman care rămîne el însuși, dincolo de posibilitatea de expresie cehă de la origine ; ea este, în pura și nemiloasa ei claritate, ceea ce sufletul cîntă



Scanned with OKEN Scanner

la adăpostul oricărui limbaj imediat inteligibil. Iată de ce înseşi lucrările pur instrumentale, ca de exemplu cele două cvartete pentru coarde — primul, din 1923, inspirat din „*Sonata Kreutzer*“ a lui Tolstoi, al doilea, din 1927, subintitulat „Scrisori intime“ — exprimă (dincolo de subiect, bineînţeles, căci nu este vorba aci de o vulgară muzică cu program), ceea ce nu se vede şi de obicei nu se aude : muzica sufletului.

Tocmai în această putere de a face realul perceptibil se află ceea ce se poate numi secretul lui Janacek şi aportul lui revoluţionar la muzica secolului XX. Poate doar numai în muzica lui Bach, în Pasiunile lui, în unele cantate, se află, într-un trecut îndepărtat, asemenea elocvenţă a sunetelor pure.

Iată unde îşi află izvoarele aceste capodopere ale teatrului liric care preced „*Jurnalul unui dispărut*“ pentru voce şi pian (1917—1919) : „*Excursiile Domnului Broucek*“, terminat în 1917, „*Katia Kabanova*“, din 1921, apoi, după oaza de odihnă al adorabilului „*Vulpea şireată*“ din 1923, extraordinara „*Cazul Makropoulos*“ din 1925. Este, după o nuvelă de Karel Capek, singura lucrare propriu-zis suprarealistă a muzicii, de o putere de convingere de necrezut. Eroina, această femeie care trăieşte de 300 de ani, devine credibilă ca şi cînd ar fi un lucru absolut normal ; şi este într-adevăr normal, căci trăim cu toţii 300 de ani şi mai mult, în gîndul nostru şi în dorinţa noastră în braţele unei femei sau pe aripile unui poem sau al „timpului pierdut“ al lui Proust. Şi încă trebuie ca acest adevăr de dincolo de viaţa curentă şi limitată să poată fi relevat de muzică ; aceea a lui Janacek l-a relevat, cum va releva, în chiar anul dispariţiei sale, îmbrăţişarea frăţească a morţii în „*Casa morţilor*“, inspirată din Dostoievski. Căci, cu toată disperarea ce i-a dat naştere, această ultimă lucrare a lui Janacek este, şi ea, o operă plină de viaţă ; este, şi ea, a muzicianului care a compus luminoasa „*Sinfonietta*“ pentru coarde în 1926 şi, tot în acest an, „*Missa glagolitică*“.

Scanned with OKEN Scanner

Arnold SCHÖNBERG

„Ceea ce am găsit, va asigura supremația muzicii germane pentru o sută de ani". În acești termeni, naivi, anunța Schönberg elevilor și prietenilor lui Alban Berg și Anton Weber „descoperirea" sa a dodecafonismului. Evoluția ulterioară a arătat că Schönberg se înșela, căci 25 de ani după instaurarea ei, scrierea dodecafonică a văzut săparea temeliilor ei de înșiși cei care ar fi trebuit, în mod normal, să-i asigure perenitatea. Și ceea ce a urmat, anume serialismul integral, a fost distrus mult mai repede încă, în mai puțin de 10 ani, dacă vrem să fim generoși. Așa se întîmplă cu relativitatea istoriei.

Înainte de 1950, partizanii necondiționați ai teoreticianului Schönberg puteau afirma, aparent pe bună dreptate, că maestrul lor a făcut să depindă de inovațiile sale toată evoluția muzicii secolului XX. Astăzi, opera teoretică a lui Schönberg este făcută praf. Exceptînd cîțiva rari și de altfel valoroși muzicieni, ca un Wolfgang Fortner în Germania și un André Casanova în Franța nimeni nu mai compune conform regulilor dodecafonice, chiar mult mai elastice, de altfel nici conform celor ale serialismului integral care a urmat, pus la punct de Pierre Boulez și tovarășii lui de generație ; și aci, Boulez însuși a contribuit într-o manieră hotărîtoare la prăbușirea principiilor și sistemului proclamate și întemeiate chiar de el.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Schönberg însuși, către sfîrșitul vieții lui ? Într-un articol scris în engleză, dar care purta titlul franțuzesc „On revient toujours", Schönberg arăta, atunci cînd părea încă inatacabil, importanța foarte relativă a propriului lui sistem. De cînd Hitler îl gonise din Germania în 1933, nu mai credea în „supremația" muzicii germane și în rolul pe care el ar putea să-l joace. Se stabilise în America, la fel cu toți ceilalți mari compozitori europeni goniți de Hitler, ca Milhaud, Hindemith, sau pur și simplu scîrbiți de nazism, ca Stravinski. În America i s-a întîmplat să compună din nou opere tonale, roade ale unor comenzi provenite. Atunci, într-un elan de tandrețe și de melancolie, s-a întors cu gîndul la primele lui lucrări, dinainte de începutul secolului și pînă în 1906, pentru a constata valoarea lor intrinsecă, succesul lor pe lîngă marele public, și ca să simtă, în profunzime, că le iubea încă, că le găsea bune și frumoase. Punîndu-le, în cele din urmă la egalitate cu lucrările lui atonale și dodecafonice de după 1923, a proclamat el însuși că ceea ce conta atît de mult în creația muzicală nu era sistemul după care se compune, ci personalitatea aceluia care dădea naștere unor opere noi.

Și aceasta este, într-adevăr, ceea ce rămîne astăzi din Schönberg, mai bine de o sută de ani de la naștere și mai mult de două zeci de ani de la moartea lui : opere mari și frumoase, profund emoționante și originale, tonale, atonale și dodecafonice rînd pe rînd, mai de grabă decît un sistem care s-a dovedit efemer. Aceasta nu vrea să spună că trecerea de la tonal la atonal și de la atonal la dodecafonic nu a fost resimțită de Schönberg, de fiecare dată, ca o profundă și ineluctabilă necesitate, necesitate comandată, în 1908 ca și în 1923, nu atît de o stare generală a muzicii, cît de situația personală a lui Schönberg în evoluția muzicii. Și din această cauză, încă, toate operele lui, indiferent la care scriere se atașează, respiră autenticitatea, sinceritatea, adevărul.

Astăzi, bineînțeles menținîndu-l pe Schönberg la locul eminent care este al lui în evoluția scrierii muzicale, trebuie considerat mai ales după însemnătatea lui fundamentală și reală, aceea a unui foarte mare creator care a îmbogățit muzica cu o admirabilă serie de capodopere.

Scanned with OKEN Scanner

Arnold Schönberg s-a născut la Viena, în 1874, și a murit la Los Angeles în 1951. El părea precoce dotat, și a fost pus să studieze vioara de la vîrsta de opt ani ; dar părinții lui, mici burghezi comercianți israeliți din Viena, nu-l destinară muzicii, pe care nu o considerau decît ca o podoabă în plus a culturii generale. Schönberg urmă liceul, dar lucră muzica ca autodidact ; de abia după douăzeci de ani luă lecții de scriere cu Alexander Zemlinsky, cu a cărui soră avea să se căsătorească. După moartea acesteia, în 1923, el se căsători, în 1931 pentru a doua oară, cu Gertrud Kolisch, sora celebrului violonist, tovarășă credincioasă și pretențioasă a ultimilor lui douăzeci de ani din viață, care îi supraviețui mai mulți ani. Viața particulară a lui Schönberg a fost exemplară ; avea despre „pater familias“ o concepție foarte pură, foarte nobilă și severă. Dintre copiii lui, cel mic, Lawrence Schönberg este un matematician renumit la New York ; cît despre fata cea mai mare, din a doua lui căsătorie, Nuria, ea avea să se căsătorească cu unul dintre muzicienii vestiți de după 1945, Luigi Nono.

Schönberg era vienez cu tot sufletul și a resimțit cu atît mai crud jignirile repetate pe care i le-a adus orașul său natal. Era sărac și nu a putut ocupa niciodată o situație stabilă și oficială ; în 1910 a fost numit la Berlin, grație intervenției lui Richard Strauss, profesor la Conservatorul Stern. El se întoarse la Viena la începutul războiului din 1914-1918 și desfășură aceeași activitate care fusese a lui înainte de 1910, aceea a unui profesor particular, dar ai cărui elevi, foarte curînd iluștri, se numeau Alban Berg și Anton Webern, fără a mai vorbi de un Egon Wellesz și de marele Max Deutsch, singurul supraviețuitor astăzi al acestei epoci eroice. În 1917, el fondă la Viena „Asociația pentru interpretările muzicale particulare“, unde făcu să se cînte toată muzica de avangardă a epocii, nu numai a lui și aceea a elevilor lui, dar și aceea a unui Debussy, Ravel și Milhaud, multă vreme înainte ca acesta să dea, în 1923, prima audiție schönberghiană la Paris, aceea a lui „*Pierrot lunaire*“.

După război, el se înapoie la Berlin, scîrbit de atitudinea oficialităților din țara lui, ca și a publicului austriac. În 1924 fu numit profesor de compoziție la „*Akademie der Künste*“, Academia de arte depinzînd de administrația pru-

sacă care își păstrase autonomia cu toată căderea regelui-împărat. Se afla la Barcelona cînd Hitler, la sfîrșitul lui ianuarie 1933, luă puterea ; el fu „demisionat“ fără nici o altă formă de proces. Schönberg plecă mai întîi la Paris, împreună cu familia lui. Dar Franța nu se gîndi nici măcar să-i ofere o situație ; Schönberg profesor la Conservator, numai această simplă idee burzuluia lumea muzicală franceză, care mai era încă aceea a lui Stravinski și a neoclasicismului. El părăsi așadar definitiv Franța și Europa, și, mai întîi cîțiva ani profesor la Boston și la New York, fu numit în 1936 director al departamentului de muzică al universității din Los Angeles, în California. Scos cu destulă brutalitate la pensie în 1946, ajuns la limita de vîrstă, el fu obligat, pentru a menține nivelul de trai al familiei, care nu avea totuși nimic regesc, să continuie să dea lecții în „particular“, odată mai mult, pînă în ajunul morții sale, în septembrie 1951. O lună mai devreme, se legăna încă cu ideea de a se întoarce în Europa, la invitația lui Wolfgang Steinecke, fondatorul și directorul Cursurilor Internaționale de muzică nouă de la Darmstadt. Dar din pricina unei sănătăți deja destul de șubrede, medicii îi interziseră lunga călătorie. Prima audiție mondială, la Darmstadt, a piesei lui *„Dans în jurul vițelului de aur“*, extrasă din oratoriul său *„Moise și Aron“*, sub bagheta lui Hermann Scherchen, avu loc în lipsa lui ; această partitură pe care o declarase „de necîntat“, nu a ascultat-o niciodată.

Primele lucrări ale lui Schönberg poartă dubla amprentă a lui Wagner și a lui Brahms ; el realiza astfel, printre primii, sinteza celor două limbaje considerate inconciliabile. Au fost, după un cvartet pentru coarde din 1897 a cărui partitură s-a pierdut, primele lui grupe de Lieder, op. 1, 2 și 3, între 1897 și 1903, și în 1899, sextetul pentru coarde *„Verklärte Nacht“*, *„Noaptea transfigurată“* din care a realizat apoi o versiune pentru orchestră de coarde. Inspirată dintr-un poem de Richard Dehmel, este o operă admirabilă, de un romantism sfîșietor, într-o scriere ultra-cromatică în continuitatea stilului din *„Tristan“* și, prin melancolia ei fundamentală, prin atmosfera de brumă și dezolare în care se scaldă, tipic brahmsiană. În 1901 începu giganticul oratoriu al *„Gurre-Lieder“* (Cîntecele lui Gurre) pentru soliști, coruri și orchestră, dar pe care, în realitate, nu-l putu orchestra decît

Scanned with OKEN Scanner

în 1911, grație sprijinului lui Richard Strauss. Pînă atunci îi lipsiseră mijloacele pentru a duce la bun sfîrșit această muncă uriașă și a comanda la Universal Edition hîrtia de muzică specială de care avea nevoie, dat fiind numărul excepțional al instrumentelor utilizate. Și tot în 1911 a avut loc la Viena prima audiție a operei, dirijată de el însuși, cu un imens succes, care îl umplu totuși pe autor de o anumită melancolie, căci publicul care îl aclama era același care înnecase în rușine și în scandal operele pe care le compusese între timp, a căror estetică, bineînțeles, era cu totul diferită. Trebuie însă să ne ferim a exagera semnificația acestei melancolii a lui Schönberg, despre care s-a vorbit ca despre o exasperare; căci dacă ar fi considerat într-adevăr opera sa ca depășită, nu și-ar fi dat osteneala s-o orchestreze și s-o prezinte publicului. „Întotdeauna te întorci...", — „On revient toujours", gîndul ți se oprește la acest titlu, cu treizeci și cinci de ani posterior acestui eveniment.

„*Gurre-Lieder*"-urile sunt compuse pe traducerea germană a unui poem epic și liric danez de Jens Peter Jacobsen, celebru în toată lumea prin romanul lui „Niels Lyhne". Este, cum era și „Tristan", o poveste de iubire și de moarte, tandră și cumplită, pentru a cărei transpunere muzicală Schönberg a găsit accente definitive. În afara lui Wagner, și influența lui Mahler este la fel de simțită în această lucrare. Schönberg îl cunoștea pe Mahler din 1903 și avea pentru el o veneratie profundă; chiar atunci cînd abandonă scriitura tonală, nu încetă să-l admire și să proclame public această admirație. Mahler, de partea lui, îi dădea lui Schönberg tot sprijinul, chiar atunci cînd scrierea atonală a acestuia începuse să-l neliniștească. Încă director al Operei din Viena, și cu tot prestigiul pe care i-l conferea această poziție, se află întotdeauna în primul rînd la creațiile schönbergiene și aplauda frenetic, plasîndu-se ca să fie văzut, atunci cînd imensa majoritate a publicului scotea urlete și strigăte sălbatice, în timpul și după execuția operelor din care nu înțelegea nimic și părea, mai ales, că nu vrea să înțeleagă nimic.

Această lipsă de înțelegere nici nu așteptase măcar primele opere atonale ale lui Schönberg pentru a se manifesta;

așa a fost pentru poemul simfonic „*Pelléas și Mélisande*“, compus în 1902, în anul premierei „*Pelléas*“-ului lui Debussy, inspirat din aceeași piesă a lui Maeterlinck, și în care apar primele semne de tendințe atonale, prin mijlocirea acorduri-lor de cvarte suprapuse, a căror calificare și analiză tonală sunt foarte dificile, atingînd tonalitatea fără însă a o afirma. Totuși, în ansamblu, opera rămîne încă credincioasă scrierii cromatice post-wagneriene ; este o operă hiper-expresivă, cu program clar definit, fiecare secvență fiind surmontată de indicația exactă a scenei pe care o reprezintă din drama lui Maeterlinck. Schönberg visa, desigur, la o mimodramă sau la un balet, a cărui realizare nu a văzut-o niciodată ; de abia în 1949, cînd se afla în America, Peter van Dijk încercă să facă acest lucru, și îl izbuti minunat, la Wiesbaden.

Scandalul, acela despre care Schönberg a spus că „nu mai avea să înceteze niciodată“, nu izbucni cu furie totuși, decît pentru lucrările de muzică de cameră care urmară : Primul octet pentru coarde din 1905, totuși indiscutabil în *Re major*, și apoi cele trei opere capitale din acea epocă : „*Simfonia de cameră*“ din 1906, al cărei început este ca o proclamație de fanfară a unei noi scrieri : irezistibilul urcuș al cornurilor prin salturi de cvarte, al profunzimilor pînă la supra acutul registrului sonor. Este totuși încă, în principiu, o operă tonală, cum va fi, pentru primele sale trei mișcări, al Doilea cvartet pentru coarde din 1908, în care o voce de soprană, cîntînd poeme de Stefan George, vine să se unească cu coardele după a treia mișcare ; și, printr-un subtil paralelism simbolic, această voce și aceste poeme vor fi acelea care vor anunța revolutia începută de a patra mișcare : suspendarea oricărei funcții tonale, cu excepția ultimelor măsuri, readuse, ca printr-o ultimă concesie, la tonalitatea inițială de fa diez. Cvartetul Rosé, celebru totuși pentru interpretările lui beethoveniene, avea să creeze opera cu concursul Mariei Gutheil-Schoder, soprană dramatică la Opera din Viena, iar Mahler era prezent, aplaudînd furtunos, în vreme ce asistența îi scuipa pe interpreți. Dar anul următor avea să atingă culmile oprobiului, pentru creație, aceleiași Gutheil-Schoder, a „*Cărții grădinilor suspendate*“ pentru voce de femeie și pian, pe cincisprezece poeme de Stefan George. Era opusul 15 al lui Schönberg și prima lui lucrare în întregime atonală,

și tot prima despre care el spunea că „realizase în ea tot ceea ce visase de multă vreme".

Evident, astăzi nu putem înțelege dezlănțuirea care a urmat premierei căci, atonală sau nu, este o operă de o exemplară limpezime a scrierii, care se ascultă și pe care cei mai buni interpreți o cîntă ca pe un ciclu de Schumann ; o operă care este teoretic atonală, pentru că o analiză armonică tonală nu mai poate fi aplicată, dar în care percepem, cu urechile noastre de astăzi, foarte multe „aluzii" tonale ; este mai cu seamă o operă a cărei putere expresivă este atît de puternică, încît n-o poți contesta, afară doar dacă te încăpățînezi, numai pentru că „este modernă" și nu ești obișnuit cu așa ceva. Căci acesta era publicul vienez : foarte reacționar, care îl fluiera pe Schönberg și l-ar fi lăsat să moară de foame, la fel cum strămoșii lui o făcuseră cu Mozart.

Dar Schönberg nu mai putea fi abătut din drumul lui. Această perioadă a atonalismului încă nesistematizat în dodecafonism este fecundă în capodopere în care totul este muzică într-un stadiu concentrat și pur, pentru că totul este liber și invenție în libertate, ca în aceeași epocă la Debussy. Și cu cele „*Trei piese pentru pian*" op. 11, din 1909, Schönberg inventează o scriere pianistică care îmbogățește instrumentul cu culori și reliefuri literalmente nemaipomenite ; a treia din aceste bucăți este un veritabil poem pentru pian, tot atît de puternic și tot atît de nou ca preludiile contemporane ale lui Debussy. O nouă și decisivă etapă este atinsă cu cele „Cinci piese pentru orchestră" op. 16 : aci, Schönberg întîlnește, ca printr-o rețea de misterioase corespondențe, pe Debussy-ul „*Mării*" și al „*Imaginilor*" pe care nu le cunoștea încă. În a treia dintre aceste cinci piese el face un fel de magistrală demonstrație a posibilităților unei orchestre în domeniul culorii, compunînd „*Jocuri de lumină în apă*", concretizîndu-se în continue și subtile schimbări de culori ale unui acord care nu rămîne întotdeauna același, contrar a ceea ce s-a spus și continuă să se spună în mod fals și superficial, dar care își schimbă doar aspectele armonice mult mai încet decît aspectele coloristice. S-ar spune un soare, schimbînd mult mai încet culoarea generală a unei ape, decît își schimbă înfățișarea vălurelele luate una cîte una. Căci, dacă

Scanned with OKEN Scanner

vrem ori nu, Schönberg face aici, fără discuție, impresionism, așa cum făcea și Debussy, dar fără a se limita la acest impresionism, cum ar fi dorit să-l limiteze admiratorii lui de moment și dușmanii lui din totdeauna. În al său „*Tratat de armonie*“ din 1911, Schönberg avea să evoce acea „Klangfarbenmelodie“, melodia timbrurilor, pe care nu o va utiliza totuși niciodată în felul epurat și redus la esență al lui Webern, nici mai ales in felul sistematic greoi și stîngaci al falșilor admiratori ai acestuia din urmă. Este necesar pe de altă parte să amintim că „Tratatul de armonie“ al lui Schönberg, una din marile lucrări didactice din pragul secolului, este un tratat de armonie tonală, în care este evocat nu numai Debussy — din prima fază, acela din „*Preludiu la după amiaza unui faun*“ — dar și Puccini și „*Tosca*“ lui ; aceasta dovedește că scriind atonal, Schönberg nu înțelegea să impună cuiva felul lui de a face, nici să proclame moartea muzicii tonale, ci doar să creeze muzica așa cum o înțelegea el, și numai el, cu titlu absolut individual, după exigențele propriei lui inspirații. Libertatea era cu mult mai importantă pentru Schönberg, libertatea creatoare individuală, decît orice alt sistem impus din afară, oricare ar fi fost. Și nu se va gîndi, în fond, altfel, cînd va releva tehnica scrierii dodecafonice, căreia nu numai că îi va arăta regulile, dar și modul de a le utiliza liber, și cînd va spune unui elev mediocru care venise să-i aducă, foarte mîndru, o jalnică lucrare dodecafonică : „Știți că se poate compune încă foarte multă muzică excelentă în Do major !“.

În 1909, Schönberg dă încă un motiv de iritare dușmanilor săi, nedumerindu-și cei mai credincioși prieteni, ca Mahler prin publicarea lui „*Erwartung*“ („Așteptarea“), melodramă de o jumătate de oră pentru un personaj feminin și orchestră, pe un text de Marie Pappenheim. Este o nouă formă de operă, în care un singur personaj trece prin toate elanurile și angoasele sufletești, ciocnindu-se de destinul orb și de diabolicele lui grimase succesive ; este o dramă expresionistă care apare în anul în care Strauss își prezintă „*Elektra*“, și cît de bine înțelegem ca Strauss să-l fi îndrăgit pe Schönberg și să fi făcut să fie numit profesor la Berlin. Căci, în sfîrșit, această „*Erwartung*“, ce este altceva decît o formă hiper-concentrată a ceea ce Strauss oferea în „*Salo-*

Scanned with OKEN Scanner

meea“ și „*Elektra*“? Declamația vocală are același caracter rapid, crispat, gîfîit, chiar dacă Schönberg, din însăși rațiunea concentrării extreme a operei sale, merge mult mai departe decît Strauss în expresia mereu reînnoită a angoaselor eroinei. Nu mai găsim aici nici cea mai mică urmă de repetare a unui motiv sau a unui grup de motive, femeia care este în centrul acțiunii se năpustește cu capul înainte în pereții de oțel pe care îi ridică destinul în jurul ei și se zdrobește fără îndurare, fără ca măcar să-și ofere luxul unei „agonii frumoase“, ca cele două eroine ale lui Strauss.

În acest domeniu al operei, „*Die glückliche Hand*“ (Mîna fericită) din 1909—1913 este un eșec relativ, ca urmare, mai ales, a unui libret prost. Pentru pian, Schönberg compune în 1911 cele „Șase piese“ opt. 19, în care concentrația expresivă ca și pictura impresionistă ating și întrec îndrăznelile și noutățile opusului 11 și — mutatis mutandis — cele din „Erwartung“. Este triumful „micii forme“ încă de la prima ei încercare, și cu mult înainte de încercările similare ale lui Webern, este, deja *haï-kaïul* muzical în Occident, de o densitate expresivă și de o perfecțiune formală extraordinare, fără a mai vorbi de culorile noi smulse pianului.

După „*Herzgewächse*“ („Frunzișul inimii“) pentru soprană acută și trei instrumente, din 1911, Schönberg, care se află la Berlin, compune o lucrare considerată ca cea mai revoluționară, înainte chiar de stabilirea dodecafonismului, „Pierrot lunaire“ pentru voce și cinci instrumente, pe traducerea germană a lui Otto Erich Hartleben a unui ciclu de poeme ale simbolistului belgian Albert Guiraud. Această lucrare care marchează nașterea „*Sprechgesang*-ului“ căruia i se caută încă, după cincizeci de ani, definiția exactă, căci Schönberg nu a dat decît una foarte aproximativă în fruntea partiturii, și neînțelegerile și harababura tehnico-estetico-filozofică cea mai exasperantă s-au acumulat în cele din urmă în jurul lucrării și al noii „invenții“.

Trebuie s-o spunem de la început : cu nimic mai mult decît în oricare din lucrările sale, Schönberg nu a vrut să inaugureze aici vreun sistem general și decretat inexpugnabil. „Pierrot lunaire“ s-a născut dintr-o întîmplare, care ar

Scanned with OKEN Scanner

fi putut tot atît de bine să nu se producă, în care caz Schönberg nu ar fi compus nici „*Pierrot lunaire*“ și nu ar fi inventat nici „*Sprechgesang*“-ul. Întîmplarea a fost comanda unei actrițe berlineze, Albertine Zehme, care își făcuse un nume „dizînd“ în cafenelele literare din Berlin, unde domneau, în epoca aceea, adepții lui Frank Wedekind și ai lui Ernst von Wolzogen, poeți expresioniști cam „hîtri“ de texte de „melodrame“. Melodrama, după definiția genului evocat, era un poem „spus“ pe o muzică ce se cînta în același timp. Muzica, în cazul acesta, abia dacă era un fundal sonor, și poemul trebuia să se integreze acestei muzici prin „melodia specială“ a vocii și ritmului poemului al cărui sens era cu toate acestea, esențial, un sens în jurul căruia elementele pomenite creau „atmosfera“.

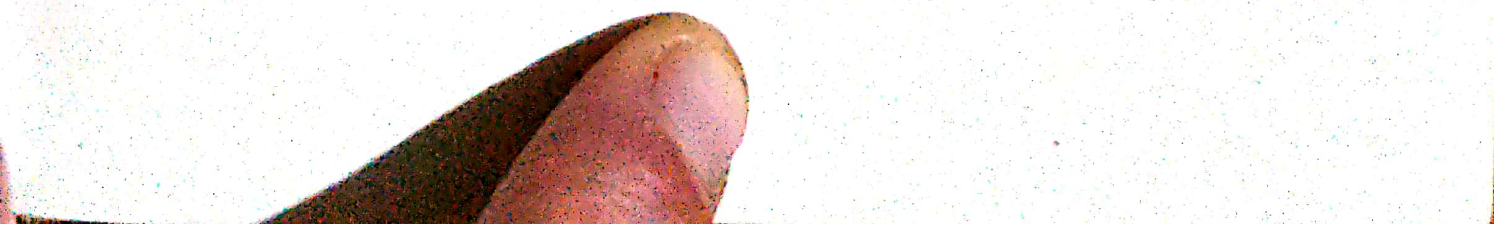
Încă din timpul celei dintîi șederi la Berlin, la începutul secolului, Schönberg frecventase, ca și Debussy la Paris, cafenelele mai mult sau mai puțin literare și dirijase chiar, pentru a putea să trăiască, operete, uneori orchestrate chiar de el, la „*Buntes Theater*“, „Teatru variat“. Era în Schönberg un aspect ascuns destul de neașteptat : el, autorul unor opere foarte exigente sub toate raporturile, simțea o plăcere să se distreze ducîndu-se să asculte muzică proastă și deseori poezie proastă ; nu va arăta el, mult mai tîrziu, în America, o înclinație cam excesivă pentru muzica lui Gershwin, nu numai pentru că acesta era partenerul lui la tenis ? Erau momentele cînd Schönberg visa poate la o existență mai strălucitoare și mai superficială, în lumina unei anumite muzici proaste, foarte gustată de public, de acel public care nu-l accepta.

El primi deci propunerea Albertinei Zehme și, o dată textul ales de comun acord, se puse pe lucru. Și natura, natura sa exigentă, reveni în galop : din ceea ce, în spiritul comanditarei — și era pentru prima oară în viața lui că i se „comanda“ o lucrare, eveniment cu totul remarcabil și care, înaintea perioadei americane, avea, de altfel, să rămînă excepțional în viața lui — trebuia să fie o altă „melodramă“, el creă o operă în care-și permise luxul unei partituri instrumentale de un rafinament sonor și ritmic extrem, în care ceru solistei, nu numai să „recite“ într-un fel mai mult sau

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin declamator un text poetic, ci să-l „vorbească cîntînd", sau încă să-l „cînte vorbind", urmînd cu sfințenie ritmurile indicate și urmînd aproximativ o linie de „cîntec vorbit" sau de „vorbire cîntată" în care fiecare interval, fiecare accident, fiecare diez, fiecare bemol erau scrise cu rigurozitate, dar scrise pentru a nu fi observate, singură curba generală a liniei parcurgînd portativele de jos în sus și de sus în jos trebuind să fie urmărită cu aproximație. Suficient pentru a te năuci.

După moartea lui Stravinski, care asistă la una din prezentările lucrării, și după aceea a lui Scherchen, care dirijă, dacă nu premiera, în orice caz, concertele ulterioare, ultimii martori ai modului în care Albertine Zehme se achită de sarcina sa au dispărut. De remarcat că dat fiind mai ales exigențele instrumentale ale operei, nici vorbă nu putea fi să fie dată într-un cabaret. Se alcătui un ansamblu ad hoc, cu Edouard Steuermann la pian, și opera fu prezentată într-o sală de concert la Berlin, unde succesul, în fața unui public curios, desigur simpatizanți ai muzicii moderne — aceasta există în toate epocile — fu de îndată foarte mare. Mai mult decît atît : se organiză un turneu, și opera cîntată în șir de douăzeci de ori în toate orașele principale din Germania, din Germania imperială și burgheză dinaintea războiului din 1914 ; și succesul, de fiecare dată se confirmă, merse crescînd, reputația contribuind la aceasta. Și astăzi încă, lucrarea a rămas cea mai „populară" a lui Schönberg, singura într-adevăr acceptată de toată lumea, să spunem cel puțin cît foarte schumanienele „*Grădini suspendate*". Lucru ciudat, s-a uitat cu totul, și Schönberg primul, că Albertine Zehme, creatoarea, nu era deloc cîntăreață, ci doar o dizeuză-actriță, desigur inteligentă și sensibilă, și „muziciană" cum se spune despre cineva care știe să citească notele și să vorbească recitînd sub bagheta unui dirijor. Cînd Schönberg realiză în America, prin 1940, o înregistrare pe disc a lucrării, el apelă la o cîntăreață și toți dirijorii de atunci, pe care i-a interesat lucrarea, au procedat la fel. Ar fi fost de altfel greu să procedeze altfel, căci niciodată nu s-a mai prezentat o actriță pentru a „spune" lucrarea (cu excepția, unică și foarte recentă, a marei Joana Maria Gorvin, în 1974, la festivalul de la Berlin), în vreme ce cîntărețele, și printre cele mai ilustre,



mai mult sau mai puțin specializate în muzica secolului XX și interesîndu-le lucrarea, sunt numeroase în fiecare generație. Și, un ultim lucru și capital de a sublinia, fiecare „creează" „Pierrot lunaire" după posibilitățile sale : una mai mult cîntă decît vorbește, cealaltă vorbește mai mult decît cîntă, fiecare în registrul ei, grav, mijlociu sau ascuțit, în așa fel încît contrapunctul scris și foarte riguros între linia de cîntec și diversele instrumente nu este niciodată realizată ; rămîne un domeniu al spiritului, la fel cu idealul *„Sprechgesang"*-ului. *„Pierrot lunaire"* este, în realitate, prima lucrare aleatorie a muzicii, căci sunt atîția *„Pierrot"* cîte interprete ale vocii principale.

Importanța dată aici acestei lucrări poate părea mult prea mare, dar trebuia neapărat arătat, printr-un exemplu, într-un fel perfect, că Schönberg era orice în afară de omul unei teorii, al unui sistem ; era, în realitate, un muzician genial instinctiv, care realiza ceea ce îi era dat să compună, după ocazia care se prezenta și după, de fiecare dată, comandamentul vocii sale interioare. Aceasta va rămîne adevărat chiar și în perioada cea mai severă și cea mai sistematică a muncii creatoare a lui Schönberg, prima perioadă a dodecafonismului pus la punct de el și aplicat cu rigurozitate în operele compuse între 1925 și 1933, dată a plecării sale în America.

Au fost mai întîi zece ani de tăcere, între 1914 și 1923 în timpul cărora Schönberg compuse mult, dar nu publică nimic. În mod evident, el nu era mulțumit, căuta, și nu este imposibil ca tocmai experiența cu „Pierrot" să-l fi dus la căutarea unui „sistem" care să pună un fir de logică în munca sa. Ne rămîne din epoca aceasta o admirabilă lucrare neterminată, „Scara lui Jacob", un oratoriu biblic încă simplu atonal, care a fost prezentat, sub bagheta lui Wienfried Zillig, abia în 1955, la festivalul Societății internaționale de muzică contemporană, la Viena. Și apoi va începe, în 1923 încă cu timiditate, în 1925 de manieră afirmată, seria lucrărilor pentru pian, pentru cvartet, pentru ansambluri instrumentale diverse și pentru orchestră, în care regulile dodecafonismului vor căpăta completa lor aplicație.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste reguli sunt, în realitate, foarte simple cînd sunt enunţate în mod teoretic ; complicaţia începe tocmai cu punerea lor în practică. Nu mai sunt deci game majore şi minore, aşa ca în atonalism ; faimoasele „funcţii tonale" vor dispare, fiecare semiton din scara de la *do* la *do* va avea o importanţă egală cu aceea a tuturor celorlalte, nu vor mai fi deci intervale consonante şi disonante, noţiunea însăşi a disonanţei a dispărut. Fiecare lucrare nu va mai fi compusă într-o tonalitate, dar va fi întemeiată pe baza unei serii de douăsprezece sunete, prelevate în mod fatal pe scara cromatică, dar plasate, pentru fiecare lucrare, într-o ordine diferită, cu evitarea intervalelor ce ar putea aminti o oarecare funcţiune, un oarecare sentiment tonal. Această serie va fi materia primă care va servi la compunerea lucrării şi va fi întrebuinţată, ca în vechea muzică contrapunctică, după toate formele posibile pe care le poate îmbrăca, forma originală, forma recurentă, forma răsturnată, forma recurentă-răsturnată. O condiţie absolută, stabilită de Schönberg, nu va mai fi multă vreme observată cu rigurozitate, aceea a nerepetării unui sunet oarecare înainte ca toate celelalte sunete ale seriei să nu se fi auzit, în formă melodică orizontală sau în formă armonică verticală. Toate aceste reguli care, gîndindu-ne, şi în optica de astăzi, apar ca destul de primare şi de infantile, vor căpăta, în primele lucrări dodecafonice ale lui Schönberg mai întîi, în acelea ale lui Webern apoi, şi în sfîrşit, în acelea foarte numeroase ale emulilor lui adeseori submediocri, o aplicare severă şi doctorală, care nu va mai avea, cele mai adeseori, nimic de a face cu o inspiraţie muzicală autentică. Tot ceea ce Schönberg, în primul său entuziasm, va gîndi constituit pentru cel puţin o sută de ani, va vedea apărînd mărirea ei caricaturală de necrezut în serialismul integral al anilor 50 ; şi această caricatură va însemna propria lui condamnare la moarte, la capătul a mai puţin de zece ani.

Desigur, Schönberg însuşi, şi chiar în lucrările de acest gen, nu s-a putut împiedica să rămînă un muzician, şi a rămas unul, fie în cele *„Cinci piese pentru pian"* op. 23 din 1923, din care numai piesa de la urmă, un vals, va fi dodecafonică, sau în *„Serenada"* op. 24 din 1924, pentru bariton şi un ansamblu instrumental redus, tot aşa în *„Suita pentru pian"* op. 25 tot din 1924, de data aceasta în întregime dode-

cafonică. Pentru toate aceste lucrări și pentru „*Cvintetul pentru suflători*“ op. 26, și el din 1924, cele „*Patru coruri*“, op. 27, cele „*Trei satire*“, op. 28, „*Suita pentru pian, trei clarinete și trio de coarde*“ op. 29, Schönberg va utiliza forme ale muzicii baroce din secolele XII și XIII, fapt ce i s-a reproșat cu violență, fiind acuzat de a pune un vin nou în vechile burdufuri. Și aici, a dovedit mișcarea din mers, compunînd ceea ce îi plăcea să compună, insistînd asupra faptului că dodecafonismul nu era muzică, ci doar o disciplină ce permite să compui, să construiești opere. Și avea dreptate, căci ceea ce contează în cele din urmă într-o operă este limbajul armonic și limbajul ritmic, cele două temelii ale oricărei muzici, și nu forma pe care o îmbracă. Va dovedi aceasta în mod magistral în capodoperele care vor fi „*Al treilea cvartet pentru coarde*“ op. 30, și „*Variațiunile pentru orchestră*“ op. 31 din 1930, unde forme pe care Brahms le utilizase, și Beethoven înaintea lui, vor primi într-adevăr o muzică cu totul nouă, puternic expresivă, și care va fi de Schönberg, și numai de Schönberg.

Din 1930 pînă în 1932 vor fi anii în care Schönberg va compune „*Moise și Aron*“. În ciuda faptului că nu a fost terminată și în ciuda lui „*Pierrot lunaire*“, este opera capitală a vieții lui.

În eroul principal Schönberg a pus desigur mult din el însuși : de aproape treizeci de ani el compunea muzică pe care publicul nu o înțelegea, și în vreme ce se vedea ostracizat în deșertul gîndirii sale orgolioase și solitare, acest public se lăsa sedus de toți saltimbancii muzicii ; și la această singurătate a artistului se va adăuga pentru Schönberg singurătatea omului, în fața creșterii primejdiilor pe care le prevedea prea bine. Cei o sută de ani ai visului său inocent aveau să fie striviți sub cizma Reich-ului care se vedea dominînd lumea timp de o mie de ani. Acest vis sîngeros avea să se sfărîme după numai doisprezece ani, dar au fost doisprezece ani de necazuri și de lacrimi, pe care Schönberg îi va trăi departe, într-o securitate materială și personală care nu-i putea totuși ascunde că nu era decît un exilat, cineva respins, că nici chiar o pace iluzorie și prăbușirea tiranilor și a demagogilor nu puteau să-i aducă certitudinea de a triumfa în sfîrșit, prin exemplu și

Scanned with OKEN Scanner

gîndire. Țara făgăduinței nu va fi niciodată aceea pe care o visase în împlinirea idealului lui artistic, nu va fi decît un nod de compromisuri, pe care toți Aronii epocii se vor strădui să le facă să triumfe.

Faptul că Moise nu are posibilitatea să-și pună gîndul în aplicare, este rațiunea pentru care Schönberg face din el un personaj care vorbește, dar care nu cîntă ; căci nu este cîntul mijlocul esențial de acțiune și de exprimare a eroilor lirici ? Și pentru că Aron posedă mijloacele de acțiune care-i lipsesc lui Moise, dar pentru că aceste mijloace nu ascund, în fond, decît vidul și josnicia gîndirii, Schönberg îl face să cînte, cu un glas de tenor totodată puternic și foarte susținut, excepțional prin textură și timbru, dar lipsit, din pricina însești acestor imperative psihologice, de orice căldură, de orice reală putere de simpatie.

Schönberg și-a scris singur libretul, în trei acte din care numai două au fost compuse. Lumea s-a pierdut în tot felul de conjecturi pentru a ști motivul acestei neterminări. Vîrsta, oboseala, noile peripeții din viața muzicianului au fost rînd pe rînd invocate. Schönberg însuși, în scrisorile lui, exprima uneori speranța unei terminări apropiate, dar se plîngea de o puternică scădere a vederii, care-i făcea, se pare, foarte penibilă munca pur materială a scriiturii pentru o partitură de o atît de mare complexitate. Motivul profund este însă în altă parte, și el reiese cu destulă claritate la un examen mai atent al operei, așa cum ne-a parvenit. În realitate, destinul lui Moise, la sfîrșitul celui de al doilea act, este pecetluit ; din însuși faptul acesta, urmarea, adică dezbaterea pur ideologică între Moise și Aron, care umple tot actul al treilea și care se sfîrșește cu moartea lui Aron, nu-l mai interesa pe Schönberg. Această moarte a lui Aron este victoria aparentă a gîndirii lui Moise ; dar numai aparentă, căci picătura de otravă pe care Aron o va fi turnat în sufletul poporului va da roade după moartea lui, iar lui Moise nu-i va mai rămîne decît să moară, și el, înfrînt de tragedia relativității omenești.

Scrierea lui „*Moise și Aron*“ este dodecafonică, ansamblul extrem de variat al partiturii purcede dintr-o singură serie inițială, ceea ce subliniază simbolismul fundamental al operei,

Scanned with OKEN Scanner

în care puritatea inițială a spiritului este pătată de varietatea și josnicia mereu crescîndă a acțiunilor care totuși își află, și ele, sursa în acest spirit. Varietatea, Schönberg o face să se nască din scriitura lui ritmică, din multiplicitatea aspectelor pe care o dă expresiei textului, o dată cîntat, o dată vorbit, cînd declamat liric, cînd strigat, cînd șoptit, și, în sfîrșit, din extraordinara diferențiere a mijloacelor orchestrale. Ca structură muzicală este, în esență, un imens contrapunct pe trei voci : aceea a lui Moise, aceea a lui Aron, în sfîrșit a poporului, adică a corului, al cărui rol este imens. Rigoarea scriiturii nu împiedică lucrarea să fie o autentică operă teatrală care, de la premiera ei, trei ani după moartea lui Schönberg, în 1954, mai întîi în concert la Radioul din Hamburg, apoi pe scenă la Festivalul Societății internaționale de muzică contemporană la Zürich, sub bagheta lui Hans Rosbaud, a fost reluată de numeroase teatre germane la început, străine apoi. Spectacolul de la Opera din Berlinul de Vest, dirijat de Scherchen, a stabilit definitiv reputația operei pe lîngă marele public ; și Londra, apoi Parisul nu au făcut decît să confirme că *„Moise și Aron“* este una din capodoperele cele mai semnificative ale teatrului liric din secolul XX, una din cele mai eficace pentru efectul ei asupra unui public din ce în ce mai numeros.

Cei optsprezece ani americani ai lui Schönberg vor fi ani de confirmare. El compune relativ puțin, furat de activitatea lui de profesor, un profesor la care se îngrămădeau elevi din lumea întreagă. Dar se vor mai naște și alte opere foarte mari, unele de scriitură dodecafonică, altele nu, fără ca aceasta să aibă vreo importanță, fără ca marele stil al lui Schönberg să-și schimbe semnificația și culoarea. În 1936, Schönberg va publica Concertul pentru vioară și al Patrulea Cvartet pentru coarde ; în 1942 *„Odă lui Napoleon“*, pe un poem al lui Byron, pentru recitator și cvartet de coarde, o nemiloasă și crudă satiră a lui Hitler și regimului său, și un Concert pentru pian care își permitea să fie tonal, ca *„Oda“* de altfel, ceea ce trebuia să dezlănțuie comentariile profund comice ale adversarilor din principiu ai dodecafonismului, care vedeau o „dare înapoi“ și o „demisie“ a lui Schönberg. Era cu atît mai ridicol cu cît — cum avea să remarce cu justețe René Leibowitz, analistul cel mai riguros al lui Schönberg în acea epocă —

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu s-ar fi avut grijă de a-i avertiza pe respectivii adversari de faptul că aceste opere erau tonale, ei nu și-ar fi dat niciodată singuri seama de aceasta. În 1946, Schönberg suferi un accident cardiac destul de grav, din care nu-și reveni decît cu greu și care-i afectă grav vederea ; dar, retras din învățămînt, el continuă să aibă elevi în particular și să compună : o „Fantezie“ pentru vioară și pian, de o admirabilă libertate de scriitură specific violonistică în cadrul, totuși, al unui strict dodecafonism și un „Trio de coarde“ de aceeași vînă, mai bogată în invenție ca oricînd.

În 1947, Schönberg primi vizita unui evreu polonez, scăpat din luptele ghetoului de la Varșovia, care-i povesti ceea ce nici o ființă civilizată, din această epocă, nu ar fi îndrăznit să-și imagineze. Profund impresionat, Schönberg compuse „Supraviețuitorul de la Varșovia“, pentru recitator, orchestră și cor de bărbați. Cu o durată de șapte minute, lucrarea este de o concentrație de scriitură și de o intensitate expresivă care îți taie răsuflarea. Începutul pe acorduri sacadate si înăbușite ale orchestrei, este povestirea omului care-și amintește de unul din zorile acelea palide și înghețate, în care ființele destinate morții sunt adunate în curtea închisorii și trebuie să răspundă la apelul numelui lor prin caporalul de serviciu. Tonul se urcă repede și din ce în ce mai mult, povestirea este întretăiată de strigăte, de comenzi, de gemete care străpung întunericul. În sfîrșit, așezați în rînd, oamenii încep, sub loviturile paznicilor, ultima lor călătorie. Și recitatorul evocă ce lucru extraordinar s-a petrecut atunci : deodată, din mijlocul acestor oameni, s-a ridicat un cîntec de speranță și de credință. În lucrarea lui Schönberg, cîntul acesta este intonat la unison de corul de bărbați, pe un motiv antic, abil integrat în seria dodecafonică a lucrării. Și s-a dezlănțuit atunci o altă furtună, de data aceasta de către incondiționalii lui Schönberg, care nu puteau concepe nici o „slăbiciune“ a zeului lor : Schönberg își permitea să revină la folclor !

În 1950 și 1951, anul morții sale, Schönberg nu mai compune decît lucrări pentru ansambluri vocale : un *„De Profundis“*, pe textul original ebraic al psalmului

lui David, în sfîrșit „*Psalmi moderni*“ pe texte născocite de el, care rămaseră neterminate. Complet orb în ultimele săptămîni ale vieții, vegheat de soția lui și de copii, el se stinse precum odinioară patriarhii, „în sînul lui Abraham“.

Se poate citi într-un dicționar al muzicii despre care am vorbit aci că „aspectul tehnic al geniului lui Schönberg este poate de o valoare spirituală superioară aportului său estetic“. Ne vom permite aci să punem aceste două aporturi pe un plan măcar de egalitate, și să adăugăm că ceea ce importă și mai mult, în ansamblul creator al lui Schönberg, este puritatea și profunzimea.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Albau BERG și Anton WEBERN

Cei doi principali elevi ai lui Schönberg fac demonstrația strălucitoare a libertății învățămîntului său : este greu de găsit doi muzicieni exact contemporani, elevi ai aceluiași maestru, mai radical deosebiți între ei cum sînt Alban Berg, născut în 1885 la Viena unde moare în 1935, și Anton Webern, născut în 1883 la Viena, mort la 1945 la Mittersill, lîngă Salzburg.

Desigur, în evoluția scriiturii, ei au urmat cu credință și paralel învățătura maestrului lor ; au abandonat scriitura tonală în același moment cu el și au abordat cu sinceritate scriitura serială de concert o dată cu Schönberg. Dar aci se opresc asemănările, căci nu este nimic comun între dodecafonismul unuia și al celuilat : în fiecare din lucrările lui dodecafonice, Berg nu are decît o singură grijă, anume să facă o sinteză cu scriitura tonală, pe cînd în ale sale, Webern tinde spre un serialism din ce în ce mai sever și mai pur, în care se pot de pe acum găsi urmele viitorului „serialism integral“ care s-a inspirat din el.

Necondiționalii scriiturii seriale și ai celor mai extreme consecințe ale ei, organic sau artificial create, l-au considerat întotdeauna pe Berg cu o anumită neîncredere, dacă nu chiar cu ostilitate. Nu-și permitea el oare să scrie lucrări care mai păstrau încă oarecari legături cu cele ale muzicii tonale romantice, de a fi întotdeauna violent și călduros expresiv, de

a-și lega muzica în mod evident de mișcările sufletești, de a-i păstra un caracter foarte general omenesc, de a se interesa de oameni și de destinele lor, într-atît încît să compună — *horribile dictu* — două opere, dintre care cel puțin una a devenit un succes mondial ? Toate acestea, pentru partizanii unei muzici abstracte și pur intelectuale, au un parfum diabolic, și uriașa figură a lui Berg, geniul lui incontestabil, strălucirea lui în fața unui public din ce în ce mai larg îi deranja teribil.

Este încă necesar, în legătură cu această atitudine, să mergem în sfîrșit în adîncul unor anumite neînțelegeri create în jurul muzicii lui Webern, după moartea lui. Pentru a stabili regulile muzicii lor seriale integrale, tinerii muzicieni de după 1945 au detașat în mod arbitrar anumite aspecte particulare și foarte parțiale ale ultimelor lucrări ale lui Webern ca, de exemplu, anumite melodii de timbruri, sau încă unele schimbări foarte frecvente de intensitate, de unde Boulez și camarazii lui au dedus seriile de timbruri și de intensități.

În ceea ce-l privește pe Webern, ceea ce așa-zișii lui emuli și discipoli au neglijat întotdeauna și probabil nu au cunoscut din operele lui, este profunda și tainica poezie a celor mai bune dintre ele, este acea obsesie a unei economii absolute de mijloace, mergînd pînă la adorația tăcerii și a unei contemplații interioare pe care o va regăsi, în paginile lui cele mai bune, doar Luigi Nono. Ceilalți, cu Boulez și Stockhausen în frunte, vor face zgomot, mult zgomot cu mijloace care nu erau, la origine, deloc făcute pentru a-l provoca și a-l susține. În măsura în care Webern, dincolo de orice teorie în care ciudații lui admiratori au vrut să-l închidă, era înainte de toate un muzician, era în realitate, cu mijloace tehnice și idei estetice profund diferite, mult mai aproape de Berg decît au vrut aceștia să admită vreodată.

S-a făcut mare caz de faptul că Webern era singurul din cei „trei vienezi" care a pus la punct forme muzicale noi, în întregime adaptate la acea nouă scriitură pe care Schönberg și Berg ar fi turnat-o în vechile tipare. Pentru a explica aceste

Scanned with OKEN Scanner

forme noi, s-a pus la punct o frazeologie de necrezut, complicînd cu plăcere evidențele cele mai simple, altminteri spus Webern nu a făcut altceva decît să conducă la punctul lor extrem aplicarea anumitor principii care dominaseră muzica contrapunctică din totdeauna, în limitele acelui minim sonor care pare să fi constituit idealul lui estetic. Aceste principii sunt mai ales cele ale variației, ale exploatării totale a unui motiv, ale unei celule sonore anumite, aceasta putînd merge pînă la a nu fi constituită decît dintr-un singur sunet, cum vedem în *„Variațiile (lui) pentru pian"* op. 27, unde un anumit sunet este variat și timbrat, dar numai într-o cantitate foarte modestă a acestor posibilități, lucrarea întreagă durînd abia zece minute. Același lucru poate fi observat în *„Simfonie op. 21,* titlu foarte pompos pentru o lucrare compusă pentru un ansamblu de zece instrumente solo, și încă în *„Concert pentru nouă instrumente" op. 24.* În conferințe și cursuri de compoziție din care esențialul a fost notat și publicat cu încuviințarea lui Webern, acesta a arătat, cu ajutorul propriilor lui lucrări, că nu a vrut niciodată să rupă cu legile fundamentale care conduc ascultarea muzicală, pînă la și incluzînd legea repetiției, atît de urîtă de suporterii fără temei. Pur și simplu, Webern a redus totul la esențial și la minimum ; „pînă la inconsistență și la sărăcie", trebuia să spună într-o zi Scherchen, care cu toate acestea i-a apărat muzica toată viața, ca și pe aceea a lui Berg și Schönberg. Lucrările sale cele mai atașante, care sunt niște capodopere, sunt acelea din perioada atonală, cînd compunea liber și se lăsa purtat pînă la extrema limită a instinctului său poetic, fără a neglija unele aspecte expresioniste cu totul în stilul general al vremii : *„Cinci mișcări pentru cvartet de coarde"* op. 5, din 1909, cele *„Șase piese pentru orchestră"* op. 6, din 1910, cele *„Șase bagatele pentru cvartet de coarde"* op. 9, din 1913, cele *„Patru Lieduri" pentru soprană și pian op. 12,* din 1915. Să remarcăm, în legătură cu aceste lieduri, că ele sunt compuse pe texte ale unor poeți atît de diferiți ca Li-Tai-Pe — tradus din chineză de poezie populară anonimă, și că într-un limbaj atonal care Hans Betghe —, Goethe și Strindberg, fără a mai vorbi de o poezie populară anonimă, și că într-un limbaj atonal care atinge cel puțin o dată scriitura serială, încă neconstituită în epoca aceea, Webern ajunge la o coeziune estetică și expresivă cu poemele care-l plasează de la început în glorioasa familie

a maeștrilor romantici ai Liedului german. Și tot așa va fi cînd Webern va compune pentru voce, cum sunt cele „Patru Lieder pentru soprano și orchestră", op. 13, din 1914—1918, cele „*Șase Lieder*" pe poeme de Georg Trakl op. 14, din 1917—1921, care datează încă, e adevărat, din perioada atonală nu dodecafonică. Dodecafonismul va restrînge scriitura și stilul lui Webern la maximum, și acest soi de uscăciune voită va pune stăpînire chiar pe operele lui vocale, va tăia aripile celor mai mici elanuri, ca în ultimele opere cu cor „*Das Augenlicht*" (Lumina ochilor) op. 26, din 1935, și cele două „*Cantate*" op. 29 și 31, din 1939 și din 1943, toate trei pe poeme de Hildegard Jone, prietena lui intimă pe care o admira profund. Această admirație și această prietenie nu l-au împiedicat, din nenorocire, pe Webern să întrebuințeze poemele mai degrabă ca pe niște elemente neutre ale unei structuri muzicale decît ca temeliile expresivității acestei structuri. El rămăsese singur la Viena, în vremea aceea, dacă o exceptăm pe soția lui. Schönberg era în America, Berg murise, și Webern părea să trăiască într-o asceză muzicală favorizată de o singurătate și o izolare care plăceau firii sale, dar care-i era impusă și de împrejurări, muzica lui fiind pusă la index de la anexarea Austriei de către naziști, în 1938.

Webern a dus o viață simplă și retrasă, materialmente foarte modestă, mergînd deseori pînă la lipsuri, la periferia vieneză din Mödling. A avut totuși o activitate publică cu atît mai ciudată în raport cu temperamentul și cu caracterul său, cu cît nu-i era nici măcar impusă din considerente materiale. A dirijat ani de-a rîndul orchestre și coruri formate din amatori aparținînd clasei muncitoare, ansambluri încurajate și patronate de „Partidul muncitoresc" din Austria. Avea un salariu foarte mic, dar asta nu-i lua cu nimic din entuziasm. Omul care compunea opere al căror acces la public nu avea să se arate decît mulți ani după moartea lui, introvertitul pentru care elanul suprem al muzicii se rezolva în tăcerea meditației se dăruia în întregime sarcinii de a face să cînte la instrumente și din voce ființe simple, dar pline de entuziasm ca și

Scanned with OKEN Scanner

el și cu care obținea rezultate surprinzătoare, în lucrări care mergeau de la *Pasiunile* lui Bach pînă la simfoniile lui Mahler, pe care îl admira adînc. Acestea erau contrastele firii sale, se defula într-o oarecare măsură executînd opere care aparțineau unui univers ce nu avea nimic comun cu acela al propriei sale muzici.

Webern a murit în august 1945, victimă a unui accident tragic, în vreme ce se afla la Mittersill, la una din fiicele sale, după ce plecase de la Viena împreună cu soția. Ginerele său făcea comerț — lucru pe care se pare că Webern nu-l știa — și casa lui, în care Webern aflase găzduire, era supravegheată îndeaproape de *„Military Police"*. Camuflajul mai domnea încă și începea la ora nouă seara. Cîteva minute după ora fatidică, Webern ieși pe pragul vilei și, mult mai primejdios, în stradă, și, după ce traversă grădinița care o împrejmuia, își aprinse o țigară ; era singura lui pasiune și găsea la ginerele lui cu ce să și-o satisfacă după ani de privațiune. Țigara clipi, și fu de ajuns : răsună un foc de pușcă și Webern se rostogoli, rănit de moarte. Sentinela era beată ; alcoolul începuse și el să curgă din nou.

După afirmațiile executorului său testamentar, Hans Moldenhauer, fondator al unei *„Webern Society"*, s-au găsit, în hîrtiile lui Webern, numeroase manuscrise ale unor lucrări complet terminate, niciodată publicate în timpul vieții, aproape atît de numeroase ca operele pe care consimțise să fie publicate. S-au găsit de asemenea și încercările unei a treia *Cantate*, și încă alte proiecte. Nu se poate ști care ar fi fost evoluția lui Webern dacă o moarte absurdă nu ar fi înăbușit-o pentru întotdeauna ; nu se știe măcar dacă, în vîrstă de șaizeci și doi de ani în momentul morții sale, evoluția lui ar fi luat un curs diferit de acela al ultimelor lui opere. Se poate, cel puțin, s-o presupunem. Webern și împreună cu el toată societatea cultă din țara lui ieșea dintr-o lungă perioadă de tiranie și de noapte a spiritului. Un soare nou se ridica, un vînt de libertate, de inteligență, de toleranță avea să sufle din nou. Muzica lui Webern, aceea pe care nu a scris-o, ar fi luat poate o mișcare mai generoasă, mai umană, ar fi fost asemenea cu primele lui lucrări din tinerețe, ar fi reflectat admirația lui pentru Mahler,

Scanned with OKEN Scanner

care nu slăbise niciodată. Acestea sunt doar supoziții, cărora necondiționalii purului Webern serial nu vor lipsi să le găsească un aspect tendențios.

Berg dispăruse cu zece ani înaintea lui Webern, și soarta lui a fost și mai tragică încă, pentru că, în vîrstă de numai cincizeci de ani, a fost victima unei morți neașteptate, datorată infecției generale a sîngelui provocată de înțepătura unei insecte ; în 1935, Alexander Fleming nu descoperise încă penicilina.

Ansamblul lucrărilor lui Berg nu va ajunge cu adevărat la conștiința unui public mare atras de muzica modernă decît după 1945. Dar chiar la moartea lui, el era deja cel mai cunoscut, de departe, din cei „trei Vienezi", grație unor opere ca „*Wozzeck*", sau „*Suită lirică*", sau cele „*Trei piese pentru orchestră*". Cîteva luni după moartea lui, Louis Krasner va cînta la Festivalul Societății de muzică contemporană din 1936, la Barcelona, „*Concertul în memoria unui înger*" pentru vioară și orchestră, și va fi imediat un triumf.

La Berg, umanul a ocupat întotdeauna locul esențial în muzica lui. Aceasta nu vrea să spună că era absent la Webern, care a fost mai ales dezumanizat de imprudenții lui suporteri. Berg nu a avut niciodată suporteri printre teoreticienii muzicii noi. La fel ca Bartók, ca Debussy, a fost iubit ; la început, mai rar, pe urmă, de la „Wozzeck" mai ales, din ce în ce mai mult.

Se poate, și nu în glumă, pune o întrebare : fără existența lui Schönberg, Berg ar fi scris muzică dodecafonică, chiar simplu atonală ? E drept, există premise atonale în primele lui lucrări, există o serie de douăsprezece sunete în una din marile scene din „*Wozzeck*", o operă terminată în 1921, trei ani înainte ca Schönberg să fi anunțat nașterea dodecafonismului. Dar aceasta nu vrea să spună nimic, în primul rînd pentru că în conversațiile lor frecvente, într-o epocă în care relația directă de la maestru la elev încetase de multă vreme, transformările posibile ale limbajului muzical trebuiau să fi fost evocate. Apoi pentru că și la Bartók, anumite aspecte armonice ale aceleași epoci, anumite noduri de acorduri aproape de atonal nu au avut în cele din urmă ca rezultat nici un

Scanned with OKEN Scanner

atonalism, nici, mai cu seamă, un dodecafonism generalizat. Exemplul lui Schönberg a avut, în tot cazul, o influență determinantă asupra lui Berg. El și-a urmat deci maestrul și prietenul, a făcut chiar, acestuia din urmă, un portret celebru, în care îl plasează la noua frontieră între armonic și contrapunctic, între tonal și atonal, așa cum fusese odinioară Bach la frontiera între contrapunctic și armonic, între modal și tonal. Dar René Leibowitz este acela care, în 1945, a definit cel mai bine spiritul muzical al lui Berg, atunci cînd l-a numit „conștiința trecutului în muzica contemporană", în opoziție cu Webern, „conștiința viitorului" în aceeași muzică. Erau, în optica vremii, două definiții perfecte, pe care evoluția lucrurilor și-a luat sarcina, referitor la un punct, să le corecteze. Căci dacă „trecutul" lui Berg nu a apărut niciodată ca ceva „depășit", ci dimpotrivă, ca ceva întotdeauna viu, întotdeauna valabil, chiar dacă foarte amenințat din toate părțile, „viitorul" lui Webern era mai mult viziunea idealizată a unui poet ajuns la armonia tăcerii, decît anarhia care, în numele lui, a fost instaurată în definitiv în muzică, după o scurtă trecere în înăbușeala unei mortale super-discipline, probabil absurdă în ea însăși.

Atonalismul, la Berg, nu este decît o etapă în plus pe calea expresionismului deja prezent pretutindeni în muzica sa tonală, mult mai mult ca la Schönberg, care a așteptat să fie într-adevăr atonal pentru ca, din romantic wagnerian să devină expresionist. Berg era o fire excepțional de sensibilă și de vulnerabilă : acest fiu al marii burghezii vieneze din vremea sa a fost pe punctul să se sinucidă, la vîrsta de 18 ani, din pricina unui eșec școlar și a unei violente decepții sentimentale, așa cum le poți avea, într-un asemenea grad, numai la vîrsta aceasta. Începuse să compună, mai ales multe Lieduri, influențat direct de Mahler, cînd îl întîlni pe Schönberg, în 1904, deveni elevul lui și legă cu el relații de prietenie profundă care nu încetară decît cu moartea lui. Schönberg îi fu un profesor complet : îl învățâ toate disciplinele scriiturii și putem să fim siguri că nu a fost prea mult vorba de atonalitate în acest curs. Simplu, la epoca aceea, în contactul aproape zilnic cu maestrul său, Berg avea să resimtă folosirea atonalismului ca o posibilitate de îmbogățire expresivă, dată fiind violența temperamentului său, voința înverșunată de a spune tot ceea ce este de spus, care va triumfa în „Wozzeck" dar

Scanned with OKEN Scanner

care se poate simți și în marea și frumoasa *Sonată pentru pian op. 1*, din 1908, încă tonală. Ca și cele *„Șapte Lieduri din tinerețe"*, anterioare acestei sonate, dar care nu poartă număr de opus, ceea ce înseamnă că inițial Berg nu avea intenția să le includă în catalogul său, cele *Patru lieduri"* op. 2 din 1908—1909 aparțin încă universului tonalității. Berg pătrunde în universul atonalismului cu *„Cvartetul pentru coarde"* op. 3, din 1909—1910. Este o lucrare de o admirabilă bogăție de gîndire și de o intensitate de emoție care vestesc operele ulterioare : Berg întreg ne apare aci, strălucitor și genial prin generozitatea mijloacelor de expresie. O lume întreagă îl separă de Webern, chiar cel mai bun care se manifestă, și el, în aceiași ani ! Și cît de bine se poate înțelege ceea ce Scherchen vroia să spună, vorbind despre „inconsistența" lui Webern, cînd ne gîndim la amploarea desfășurării limbajului lui Berg !

În 1911, Berg se căsătorește cu Hélène Nahowski, și a fost între ei o dragoste profundă și durabilă. Hélène mai trăiește și astăzi[7] și dragostea ei pentru cel dispărut a luat unele forme puțin exasperante, mai cu seamă pentru cei care nu pot înțelege că un asemenea sentiment poate lua, ajutat de împrejurări excepționale, forme considerate în mod normal ca maladive. Astfel, Hélène Berg interzice de la moartea lui Alban, oricui s-ar prezenta, oricît de calificat ar fi, să orchestreze muzica actului al treilea din „Lulu", rămas neterminat.

Moartea lui Mahler, în același an 1911, îl tulbură profund pe Berg ; și, zguduit de atîtea evenimente, unele fericite, altele tragice, și unele și altele de o intensitate aproape de nesuportat, își exacerbează expresionismul stilului în *„Lieduri pe cărțile poștale ale lui Peter Altenberg"* pentru voce și orchestră, op. 4. Aceste „cărți poștale" erau niște poeme de o ironie și de o violență egal de incisive, și muzica lui Berg începe să fie aceea a Căpitanului și a Medicului din „Wozzeck". Prima audiție a fost prilejul unuia din rarele adevărate scandaluri din viața muzicianului Berg : lucrarea nu a putut fi executată pînă la capăt și nu a mai fost niciodată în timpul vieții

[7] Antoine Golea se referă la anul 1975, *(n. red.)*.

Scanned with OKEN Scanner

lui Berg. Prima audiție completă a avut loc în 1953, la Roma, sub auspiciile Festivalului de muzică contemporană.

„Mica formă", scumpă lui Webern și cu care Schönberg dăduse și el exemplul, nu-l tentă pe Berg decît o singură dată, în 1913, cu cele „*Patru piese pentru clarinet și pian*", op. 5. Dar această mică formă, la Berg, nu renunță nici la aforism nici la tăcere : clarinetul său cîntă, amplu desfășurat în elanul său melodic, și cele patru piese sunt mai curînd niște Lieduri pentru clarinet decît niște *Hai-kai* de modă nouă.

În 1914—1915, Berg compune opera pur simfonică care avea să rămînă singura de acest gen în producția sa : cele „*Trei piese pentru orchestră*", op. 6, violent expresioniste, compuse cu o mînă de maestru de un muzician care nu era totuși foarte obișnuit cu orchestra. Ceea ce surprinde aci, poate pentru prima oară atît de tare — tocmai pentru că este vorba de o lucrare pentru orchestră — este această inepuizabilă bogăție a harurilor muzicianului, care nu avea, pare-se, decît să le pună în mișcare, ca să se manifeste în toată amploarea și splendoarea lor. Într-un univers în care, atonal sau nu, economia de mijloace și ascеza vor fi propovăduite sub toate formele, Berg va rămîne, împreună cu Strauss, unul dintre rarii reprezentanți ai acelor muzicieni cărora nu le este rușine să fie plini de har și să facă să profite lucrările lor de aceasta.

Se remarcă de altfel că Berg lucrează încet, mult mai încet decît Strauss și decît Schönberg, fără a mai vorbi de Stravinski și de alții. Șase numere de opus în șapte ani, de lucrări care nu sunt nici oratorii, nici opere încă, este puțin, este mai puțin decît ritmul de lucru al lui Ravel, de care îl apropie pe de o parte grija pentru perfecțiune, pentru finisarea tuturor detaliilor, de alta, absența, din catalogul unuia și al altuia, a celei mai mici lucrări minore sau inutile. Din 1914, Berg proiectează să compună o operă pe drama lui Büchner; „Wozzeck"; el o începe în 1917 și trebuie patru ani ca s-o termine, fără a compune nimic altceva în toată această perioadă. Și aci este o muncă foarte lentă, căci lucrarea nu este lungă, de abia o oră și jumătate de muzică, dar situația materială a lui Berg îi permitea să trăiască numai pentru a

compune, fără obligația de a-și cîștiga existența cu lecții sau alte ocupații auxiliare. Dar această încetineală era propice, căci rezultatul este o operă de o perfecțiune de diamant, la care nu va fi nimic de adăugat, nici de scos : un eveniment considerabil în istoria operei moderne, după *„Pelleas"*, *„Salomee"* și *„Elektra"*, ca să nu mai vorbim de operele ulterioare ale lui Strauss nici de ultimele opere ale lui Puccini.

Alegerea subiectului, de către Berg, poate uimi la un prim examen ; ar fi surprins mai puțin din partea lui Webern, dacă Webern ar fi fost în stare sau ar fi avut curajul să compună o operă. Care puteau fi legăturile secrete între muzicianul, înzestrat cu toate darurile și ducînd o viață la adăpost de nevoi, și această sărmană făptură a lui Wozzeck, acest mizerabil soldat al armatelor imperiale de odinioară, exploatat de căpitanului lui, supus de medicul regimentului unor experiențe în care universul concentrațional al naziștilor este prefigurat, pe care tovarășa lui de viață îl înșeală cu frumosul tambur-major și pe care el o ucide, dar nici măcar din gelozie sau din răzbunare, ci numai pentru a restabili o ordine morală adînc răscolită ? Și apoi, evident, exista expresionismul precursor al operei, care data din 1827, și al cărei autor era unul din acei preromantici germani de la începutul secolului al XIX-lea ce umpluseră epoca lor cu zgomotul scrierilor lor, cu discursurile și acțiunile lor, sfîrșind adesea în dezechilibrul nebuniei. Desigur, acest stil poetic și dramatic al lucrării avea să exalte imaginația creatoare a lui Berg ; căci acest expresionism era al lui, cu toată situația lui materială asigurată și armonia vieții lui conjugale. În *„Wozzeck"* îl va face să înflorească cu toate prestigiile bogatei lui inspirații, îl va duce la o culme pe care nici în operele sale ulterioare nu o va mai depăși.

Pe planul dublu al scriiturii și formei, opera este de o uimitoare perfecțiune și reprezintă, o dată mai mult în istoria celei mai elevate muzici a secolului XX, un admirabil efort de sinteză, încununat de cea mai strălucitoare reușită. Tonal, atonal cel mai adesea, aproape serial într-un rînd, Berg aplică fiecare disciplină de scriitură exact la situația teatrală dată, fără să-i pese de nici o altă sistematizare abstractă ; dar își toarnă scriitura atît de diferențiată în forme fixe, una pentru

Scanned with OKEN Scanner

fiecare din cele cincisprezec scene ale operei, forme moștenite din secolul al XVIII-lea, dar care aci nu sunt nimic altceva decît un fel de stavile, destinate să mențină perfectul echilibru al întregii opere. Berg a avut grijă să proclame că scriitura și formele alese nu aveau în nici un fel să-l preocupe pe auditor, nici chiar să-și dea seama de ele, că nu a vrut să scrie nimic altceva decît o operă de teatru liric pe care o privești și o asculți fără prea multă plictiseală, și că nu se gîndise nici să inoveze, nici mai ales să reformeze genul operei. Și este evident că atunci cînd te afli instalat în sala unui teatru pentru a urmări opera nu ești, pur și simplu, decît furat de violența acțiunii și de forța muzicii care o exprimă, ești tulburat de acțiune și fericit în fața splendorii adeseori sălbatice a partiturii ; și, o dată întors acasă, te gîndești poate mai cu seamă la scena în care femeia vinovată citește Biblia, sau poate încă la ultimul interludiu al orchestrei, indiscutabil în re minor, care adună și rezumă peripețiile povestirii și unele idei cărora le-ar putea da naștere. Căci Berg a reunit cele cinci scene ale fiecăruia din cele trei acte prin interludii, la fel ca Debussy în „*Pelléas*“, și a stabilit astfel curentul de continuitate wagneriană într-o lucrare care are sub atîtea alte raporturi legături evidente cu opera tradițională. Că un muzician care a crescut în orbita lui Schönberg a variat la maximum liniile vocale ale lucrării sale, care merg de la marele cînt de gen italian pînă la simpla vorbire, trecînd și prin faimosul „*Sprechgesang*“, dar că artiștii-interpreți, oricare ar fi, nu fac decît să vorbească ritmic și într-o manieră pe cît posibil exactă și expresivă, cine s-ar putea oare minuna ? Cu simplitate, și din toată bogăția geniului său, compunînd „Wozzeck“, Berg nu a făcut nimic altceva decît să aducă cu modestie, dar în deplina conștiință a valorii intrinsece a efortului său, contribuția lui la îmbogățirea unui gen pe care atîția neputincioși de ieri și de astăzi îl consideră drept depășit, mort și îngropat.

Trei ani se scurg între terminarea lui „*Wozzeck*“ și compunerea în 1924—1925, a „*Concertului de cameră*“ pentru vioară, pian și treisprezece instrumente de suflat. Opera este dedicată lui Schönberg pentru aniversarea lui de cincizeci de ani, și este, de altfel, din toate lucrările lui Berg, aceea care amintește cel mai mult stilul lui Schönberg. Dar această amintire este mai curînd o premoniție căci, compus atonal și

că după tehnica dodecafonică, acest *Concert* amintește mai curînd severitatea abruptă a unora dintre paginile mari dodecafonice ale lui Schönberg, ca de exemplu *„Variațiunile pentru orchestră"* op. 31, decît stilul cu mult mai suplu și „sunînd mai bine" al lucrărilor simplu atonale. Concertul lui Berg comportă cu toate acestea o mișcare, a doua, în care lirismul debordant și pasionat al autorului își dă curs cu foarte multă libertate : aci, instrumentele de suflat tac, doar vioara și pianul cîntă. Prin contrast, mișcările din extreme, de o scriitură contrapunctică foarte complexă, oferă impacte de intervale și de culori adesea foarte aspre, în care instrumentele de suflat domină. Este ultima lucrare simplu atonală a lui Berg care, s-ar spune, se pregătește aci pentru dodecafonismul deja proclamat de maestrul lui. Materialul tematic fundamental, format din note preluate, după denumirea lor alfabetică germană, de la cele trei nume ale lui Schönberg, Berg și Webern, are de altfel un aspect serial, prin faptul că sunt aci douăsprezece sunete diferite care nu se repetă ; dar apoi, acest material este tratat cu o totală libertate, fără respectarea regulilor dodecafonice. Același lucru se întîmplase cu tema, serială și ea, a Passacagliei din *„Wozzeck"*, care se desfășoară, în timpul dialogului sinistru între Wozzeck și doctor, după regulile passacagliei și nu după regulile seriale, nestabilite încă în acel timp.

1925 vede premiera lui *„Wozzeck"* la Opera din Berlin, sub bagheta lui Erich Kleiber. Tot în anul acela, Berg încearcă pentru prima oară scriitura dodecafonică. E foarte curios că el nu va compune cu acest prilej o lucrare într-adevăr originală ; parcă, în mod ascuns, încă foarte intimidat, el se va mulțumi să recompună în mod serial o melodie pe care o scrisese în 1909, în mod tonal, pe poemul lui Theodor Storm *„Schliesse mir die Augen beide"* („Închide-mi amîndoi ochii"). Este în această încercare un fel de nostalgie irepresibilă a vechii scriituri și ca o simplă concesie făcută unei mode noi, de curînd inaugurată. Este cu atît mai adevărat cu cît Berg nici nu încearcă măcar să restructureze complet melodia ; el păstrează cu rigurozitate traseul ritmic și succesiunea intensităților, schimbînd doar intervalele după noile legi. Rezultatul

este uimitor și devine frapant cînd interpretul cîntă cele două versiuni la rînd : s-ar putea spune că a doua oară ascultăm o versiune „falsă“ a primei.

Lucrarea următoare, una din cele mai frumoase ale lui Berg, este *„Suita lirică“* pentru cvartet de coarde. Berg revine la înclinația lui profundă către un expresionism arzător, subliniat pînă și de indicațiile de tempo plasate la începutul mișcărilor, ca de exemplu „andante amoroso“ sau încă „lento terebroso“, în sfîrșit „largo desolato“. Toate mișcările lente sunt străbătute de acel lirism incandescent, care ar fi putut deveni ridicol la un compozitor mediocru, dar care aci este hrănit de inspirația constantă și autentică a unui creator genial. Printre mișcările rapide, scherzo-ul, în întregime pianissimo și foarte repede, este ca un dans spectral sub albastrul profund al unui cer nocturn ; te gîndești la finalul Sonatei funebre a lui Chopin, dar aci scriitura este polifonică, pe cînd la Chopin cele două mîini se mișcă constant la interval de octavă. În final, se aude deodată începutul preludiului din *„Tristan“*, integrat la scriitura serială a acestui final, dar plasată aci totuși ca o amintire patetică a acestei muzici încă tonale, și atît de zguduitoare, care nu va mai exista niciodată, și în epoca căreia, cine știe, lui Berg i-ar fi plăcut atît de mult să trăiască. Căci în ansamblul ei, după micul exercițiu melodic pe poemul lui Storm, *„Suita lirică“* este o tentativă de sinteză și o dare înapoi : doar jumătate din lucrare este dodecafonică, cealaltă jumătate este atonală. Desigur, stilul scriiturii păstrează o unitate de ton admirabilă, pînă într-atît încît, fără analiza teoretică, diferența între părțile atonale și părțile dodecafonice rămîne imperceptibilă pentru ureche.

Apare ca și cum Berg, în fața maestrului său, atunci în plină primă perioadă dodecafonică de o extremă severitate, ar fi fost cuprins de scrupule adînci : și în cele două lucrări următoare el se lansează cu totul în exploatarea posibilităților dodecafonismului. Este la început aria de concert *„Der Wein“* („Vinul“) pentru soprană și orchestră, compusă pe trei poeme de Baudelaire în minunata traducere a lui Stefan George, dar în care Berg a avut grijă să ofere liniei vocale o variantă ritmică adaptată originalului francez, care devine astfel cantabil. Este o lucrare de lirism și de virtuozitate, în care Berg a

izbutit să facă expresivă și spontană la maximum noua scriitură .Și apoi, este a doua operă a lui, „*Lulu*“, ale cărei trei acte au fost compuse în întregime, dar în care lipsește orchestrația actului al treilea, ceea ce obligă, la reprezentațiile publice, să se recurgă la soluții întîmplătoare care nu sunt niciodată cu totul satisfăcătoare.

Opera a fost compusă pe o concentrare, făcută chiar de Berg, a celor două drame expresioniste ale începutului de secol de Frank Wedekind, „*Erdgeist*“ („Duhul pămîntului“) și „*Die Büchse der Pandora*“ („Cutia Pandorei“), a căror eroină comună, Lulu, a dat numele său operei lirice. Lulu este femeia fatală în viziunea romancierilor naturaliști și a poeților expresioniști care i-au urmat : te gîndești la „*Nana*“ a lui Zola, nu numai grație similitudinii numelor. Mediile sunt diferite: Nana ruinează bancheri și industriași, pe cînd Lulu distruge și omoară jurnaliști, pictori, autori dramatici, actori. Este mediul în care trăia Wedekind și în care trăiește și Berg, un sfert de secol mai tîrziu. La fel ca pentru „*Wozzeck*“ alegerea acestei eroine, a acestei femei-fiare, prezentată în prologul operei de un îmblînzitor de circ, poate să uimească căci, dacă soția lui era în mod sigur fermecătoare și tiranică, saltul pînă la Lulu era cel puțin extravagant. Și aci, la fel ca pentru „*Wozzeck*“, și într-o măsură încă întărită, te poți gîndi că temperamentul arzător al lui Berg, înclinația lui pentru situații teatrale extreme au jucat un rol esențial. Și apoi, mai este cu siguranță și altceva : pus în fața obligației, într-un fel morală, de a utiliza tehnica dodecafonică, Berg a căutat un subiect care să-i permită să meargă pînă la capătul unei forțe expresive care ar putea reda însăși scriitura folosită, vulcanică și incandescentă. Și pentru voce a ales tot soluții extreme : Lulu este un soprano dramatic și de „coloratură“ în același timp, un fel de cuadratură a cercului vocal cum nu mai exista de la Regina Nopții, dar care, foarte ciudat, tocmai își sarbătorise învierea în personajul lui Turandot de Puccini. Rari sunt artiștii capabili să cînte toate notele lui Lulu și, foarte înțelept de altfel, Berg a avut grijă să indice el însuși marcarea admisibilă a acutelor în versiunea originală, pînă la nota re de sus. Dacă doctorul Schön, personajul masculin principal, este un bariton liric, ceea ce corespunde bine naturii profunde a acestei ființe, victimă a unei pasiuni care-și află sursa într-o

Scanned with OKEN Scanner

transpunere a complexului lui Oedip, dar ale cărui cuvinte conștiente și fapte sunt pline de tandrețe și de bunătate, fiul lui, Alwa, este un tenor înalt, cum va fi Aron al lui Schönberg, și pictorul, prima victimă a lui Lulu, un tenor supraacut, toate lucruri greu de îndeplinit într-o manieră perfectă. Seria dodecafonică care o simbolizează pe Lulu și pe care este construită întreaga operă este plină de intervale acute, brutale, mergînd de la extrema gravă la extrema acută. Orchestra oscilează între brutale sonorități de muzică de film, ca o anume „Muzică pentru un film imaginar" de Schönberg și vulgarități de circ foarte bine adaptate la situație. După asasinarea lui Schön, Lulu, încarcerată, evadează cu complicitatea contesei Geschwitz ; aceeași Geschwitz va împărtăși, la Paris și la Londra, viața lui Lulu, acum decăzută, făcînd trotuarul în Soho pentru o bucată de pîine și victimă atroce, la sfîrșit, a faimosului Jack Spintecătorul, a cărui apariție în final este ca un simbol al întregii drame.

Se spune în mod obișnuit că Berg a fost împiedicat să orchestreze sfîrșitul din pricina bolii sale și de o moarte neașteptată. Este și nu este adevărat, căci în realitate Berg a abandonat *„Lulu"* în ultimele luni ale vieții pentru a-și compune cea din urmă operă, complet terminată, *Concertul în memoria unui înger"* pentru vioară și orchestră. Sigur, era vorba de o comandă, dar nu avea nici un termen de predare și Berg, în necunoștința destinului care-l pîndea, ar fi putut termina „Lulu" înainte de a compune concertul. Adevărul probabil este că, deodată, cu ocazia acestei comenzi, el simți că are nevoie să-și schimbe orizontul, să revină la o viziune umană mai conformă cu ființa lui profundă, violent pasională, desigur, dar de un nivel moral ridicat, de nostalgie, de tandrețe și dragoste. El a compus concertul gîndindu-se la o fată tînără de 18 ani, Manon Gropius, fiica văduvei lui Mahler și a arhitectului Gropius, o ființă ideală și de vis ; o adevărată fată tînără, ieșită parcă dintr-un roman englez al secolului al XIX-lea, la jumătate de drum între Emily Brontë și Rosamond Lehman, și care murise în acel moment la Veneția de o poliomielită fulgurantă. Berg o iubea din tot sufletul, și era o dragoste a cărei împlinire fizică era cu neputință, căci Berg era cinstit ; își iubea soția, și a o înșela pe Hèléne ar fi însemnat să-și zdrobească viața lui și a tovarășei lui ; și apoi,

tinerele fete din 1935 mai erau încă tinere fete. Totuși, lui Berg îi era permis să spună prin muzică ceea ce resimțea, și nu s-a lipsit de asta, și chiar, în mod cinstit și public, a dezvăluit-o prin titlul dat. Fata era un înger, dar un înger pe care-l iubea ; el avea cincizeci de ani, și în sentimentul lui, tatăl posibil — Berg nu avea copii — și amantul tîrzielnic trebuiau să se confunde în imaginație. El a făcut din acest concert opera lui cea mai profund lirică, dar de data aceasta fără nici un exces, fără nici o violență expresionistă ; pentru cel mai „cîntător" dintre instrumente, exceptînd vocea omenească, el a scris al său „cante jondo", învăluindu-l în magia neliniștitoare a unei orchestre care, ea, scormonește în subteranele sufletelor. Este o lucrare dodecafonică, dar al cărei început este marcat de îndată de succesiunea coardelor libere ale viorii, dus și întors, stîlpii de cuvinte care vor constitui, cîteva măsuri mai tîrziu, suporturile seriei complete, formată din trei acorduri perfecte rupte în arpegii, urmate de un fragment de gamă pe tonuri, care este începutul coralului final al *Cantatei BWV 60; „Es ist genug : Herr wen es Dir gefält..."* Acest cîntec de iubire și de moarte este, muzicalmente, o sinteză genială între dodecafonism și tonalitate, căci alcătuirea însăși a seriei permite, în tratarea lui teoretică cea mai strictă, evocarea, o dată mai mult, a paradisului pierdut al muzicii, pînă la citarea, serialmente corectă și ea, a unei melodii populare din Carinthia, în sudul Austriei, o melodie cu ritm de vals lent, în care toate magiile țării lui și ale Vienei pe care o iubea atît de mult apar ca în filigran : este momentul, într-adevăr, cel mai mișcător ale unei opere sublime și sfîșietoare, cîntecul lebedei și testamentul uman, estetic și spiritual al unuia din cei mai mari creatori ai secolului.

Scanned with OKEN Scanner

Luigi DALLAPICCOLA

Destinul muzicii dodecafonice a fost ciudat de paradoxal. În răstimpul celor douăzeci de ani care au urmat stabilirea principiilor ei de către Schönberg, a rămas închisă în Europa centrală în sensul cel mai îngust al termenului, adică, practic, în mica Austrie apărută după războiul din 1914—1918. Operele dodecafonice se cîntau și în Germania — să ne amintim doar de premiera lui „*Pierrot lunaire*“ și a lui „Wozzeck“ la Berlin — și foarte rar în Franța, unde Milhaud a avut curajul, în 1923, să prezinte „*Pierrot*“ cu Marya Freund. Dar, în genere, în timpul perioadei dintre cele două războaie, Germania era dominată, pe planul muzicii „avansate“, de Hindemith, eroul primelor festivaluri de la Donaueschingen. Cît despre Franța, ea era la picioarele lui Stravinski, care domnea peste toată muzica Parisului, care era și aceea a Franței, țară strîns centralizată, cel puțin pînă în 1940. Mișcarea „Tînăra Franță“ a lui Messiaen și Jolivet care începuse să se manifeste în 1935 nu izbutise să stîrbească în mod serios această dominație înainte de război.

Pe planul creației, dodecafonismul nu avea să devină — dar atunci într-un mod fulgurant — un fenomen european și chiar mondial decît din 1947, anul publicării la Paris a cărții lui René Leibowitz, „*Schönberg și școala lui*“. A fost un extraordinar reflux, și mai mult accentuat de cursurile pe care Leibowitz era chemat să le țină în 1949 la Darmstadt. La Paris primii elevi ai lui Leibowitz, cu Pierre Boulez în frunte, vorbeau, ca Schönberg în 1923, de stabilirea unui nou stil muzical pentru cel puțin o sută de ani. Se știe ce s-a întîmplat:

condus de însuși Boulez pînă la viziunile mai mult astronomice decît muzicale ale serialismului integral, dodecafonismul urma să se scufunde, antrenat de fiul lui mai mult decît nelegitim, în cataractele polono-grecești[8] și electro-acustice ale sunetului pur și al zgomotului.

Chiar și în Europa centrală, în afară de cei „trei mari", Schönberg, Berg și Webern, cîțiva alți elevi ai lui Schönberg se convertiră, firesc, între cele două războaie, la dodecafonism, ca **Egon Welesz,** născut la Viena în 1885, care îl trădă totuși în mai multe rînduri. Dodecafonice sau nu, lucrările sale, în număr de aproximativ o sută, printre care șase opere și cinci simfonii, nu au izbutit niciodată să se impună în atenția specialiștilor și a publicului, căci Welesz este în realitate un epigon, fie că compune ca Schönberg sau ca Bruckner în simfoniile sale. Este mai înainte de toate un eminent muzicolog, specializat în muzica bizantină pe care o preda la Oxford, unde se stabilise în 1938, și de unde nu mai plecase, căci el își făcuse din Anglia patria lui adoptivă, înainte de a muri în 1974.

Alt emigrant austriac vestit, **Max Deutsch,** născut la Viena în 1892, a ales Parisul ca centru de activitate. El a făcut al doilea război mondial în Legiunea străină, și a fost apoi naturalizat cetățean francez. Este un muzician înnăscut, o fire generoasă și puternică, care a știut să-și cîștige existența practicînd muzică de toate genurile, înainte de a deveni, în 1950, unul din marii profesori de compoziție ai epocii. Fiind și el compozitor al unor opere imense, o *Simfonie în cinci mișcări,* o alta pentru soliști, cor și orchestră inspirată din Péguy, un poem dramatic, *„Fuga"*, după Tristan Tzara, el a fost, în anii 20 și timp de zece ani, acompaniatorul atitrat al Mistinguettei, căci plecase din Austria din motive personale, mult înainte ca situația politică să-l fi putut constrînge. După război, înainte de a se putea stabil ca profesor atașat pe lîngă UNESCO și înainte de a fonda „Marile concerte de la Sorbona", din care

[8] Goléa se referă, figurat, la Pierre Schaeffer și la Yannis Xenakis, și nu la specificități ale culturilor muzicale naționale respective. *(n. red.).*

Scanned with OKEN Scanner

a făcut un admirabil cămin al muzicii moderne în sensul cel mai larg și cel mai înțelegător al termenului, cu toată credința lui hotărît schönbergiană, afirmată în propriile lui compoziții, nu a ezitat să facă turnee ca director de teatru în provincie, în micile orașe, dirijînd, de exemplu „Tosca" în fruntea unei orchestre de zece instrumentiști și un pian, la care cînta el însuși, dirijînd în același timp, pentru a înlocui instrumentele ce lipseau. Acest gen de muncă nu are nimic dezonorant cînd este făcut cu acuratețe ; Mahler nu a început altfel, la Olmütz și la Laibach, în 1880. Ba chiar, în felul acesta „meseria se prinde" cel mai sigur : în tinerețea lor, Scherchen și Hindemith au cîntat în braserii și și-au cîștigat mai multă tehnică decît unii dirijori mondeni, care nu binevoiesc să dirijeze, de la început, decît la Paris, în fața unui parter de vizoane din al 16-lea arondisment, înșelîndu-se în același timp în pasajele cele mai elementare.

Acestea spuse, rămas și astăzi un maestru în unanimitate respectat, Deutsch nu a reușit să se impună ca compozitor, nu mai mult ca ceilalți puțini compozitori dodecafonici dintre cele două războaie : aproape pretutindeni dodecafonismul era considerat ca mort și îngropat, adînc lovit în coastă de neoclasicism, sau de tradiția modală franceză încă vie, a cărei făclie avea să fie reluată de Jolivet și de Messiaen, împreună cu Daniel Lesur și Yves Baudrier.

Impresionanta vîlvătaie dodecafonică a anilor 1945 spre 1950, va fi analizată la timpul său. Ea a fost provocată de revelațiile lui Leibowitz și favorizată de tineret și de dorința acestuia de a părăsi malurile sterile ale neoclasicismului, acest tineret care, prin ardoarea lui iconoclastă, confunda cu voioșie și prea adeseori puternice și originale personalități muzicale ca Honegger și prietenii lui din „Grupul celor șase" cu pustiul înconjurător. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, multe nedreptăți sumare au fost corectate ; dar, o dată mai mult, muzicienii de valoare rămași credincioși dodecafonismului istoric sunt foarte rari în toate țările. Printre aceștia, și înainte de a-i analiza, la justa lor valoare, pe cei pe care evenimentele de după 1945 i-au influențat și i-au scos la lumină, **Luigi Dallapiccola** ocupă un loc cu totul special ; într-adevăr, este singurul compozitor al anilor 40 care nu l-a așteptat pe

Leibowitz pentru a se iniția în dodecafonism și pentru a-l adopta. Și este, de asemenea, singurul care a reușit o admirabilă sinteză între modalism și dodecafonism, o trecere fără nici o fisură între cele două limbaje, acela al lui Debussy și acela al lui Schönberg.

Luigi Dallapiccola s-a născut la Pisino d'Istria, în 1904. În epoca aceea acest oraș din Dalmația se afla încă sub dominația austriacă. Tatăl lui era institutor, dar prezența lui ca italian în acest mediu, prin forța lucrurilor iredentist și naționalist, fu socotită indezirabilă în timpul primului război mondial, cînd Austria era adversara Italiei. Toată familia lui fu obligată să părăsească Pisino și să locuiască la Graz, capitala Austriei meridionale. Această potrivnicie a soartei a folosit însă la ceva : în timpul celor patru ani de război, tînărul Dallapiccola, studiind pianul de la șase ani, a putut să beneficieze de o viață muzicală intensă, centralizată într-un teatru de operă de prim ordin, care a rămas primul din Austria după acela de la Viena. El avu revelația lui *„Don Giovanni"* — în limba germană, bineînțeles —, a lui *Fidelio"* și a *„Walkyriei"*, și această influență îl decise să devină muzician. Familia se întoarse la Pisino în 1918 ; era încă în țară străină, căci Dalmația avea să fie atribuită Jugoslaviei prin tratatul de pace de la Saint-Germain. Tînărul Luigi se duse mai întîi să lucreze la Trieste, acest oraș în care se vorbeau trei limbi și din totdeauna plin de farmec prin amestecul de rase și de popoare cele mai diferite, o „Austro-Ungarie" în miniatură a cărei soartă nu fusese încă hotărîtă în acea epocă. Dezmembrarea imperiului avea să fie începutul decadenței celui mai important port al Austro-Ungariei.

În 1922, Dallapiccola intră la optsprezece ani la Conservatorul din Florența. Elev al claselor de pian și de compoziție, el formase, din anul 1926, o echipă pentru sonate cu violonistul Sandro Materassi, pentru a cînta mai ales lucrări moderne. În 1931, era numit profesor de pian și în 1936 profesor de compoziție la același Conservator. Cu excepția numeroaselor și lungilor călătorii pentru a ține cursuri, anume în America, sau pentru a asista la executarea operelor sale în toate colțurile lumii, nu va mai părăsi Florența, unde ține cursuri pînă la moarte. Căsătorit, tată al unei fete numită simbolic Annalibera, „Anna liberă", pentru că s-a născut după

al doilea război mondial într-o țară liberă de aci înainte, scăpat de urgia rasistă, Dallapiccola este considerat ca cel mai mare compozitor italian din vremea noastră, unul din cei mai mari și cei mai însemnați printre muzicienii secolului XX.

În Italia, după revelația, la Graz, a capodoperelor germane ale clasicismului și romantismului, Dallapiccola se inițiie, așa cum făcuseră Malipiero și contemporanii generației lui înainte, în muzica italiană a Renașterii. El își lărgi orizontul cufundîndu-se de asemenea și în arta franco-flamandă din secolul al XV-lea, cu rezultatul că, din 1930, data primelor sale lucrări, pînă cam în 1937, Dallapiccola va fi un compozi- genurile : operele pur solistice, ansamblurile pentru cor, în stil foarte personale propriilor lui lucrări.

Om de o profundă cultură, el își alegea, pentru lucrările vocale, textele, în scrierile celor mai mari poeți din toate timpurile. Căci trebuie să subliniem de la început, Dallapiccola este un compozitor aproape numai vocal ; rare și excepționale sunt lucrările lui pur instrumentale. În aceasta este profund italian : vocea omenească este pentru el mijlocul esențial de transmitere a emoției muzicale. Pentru voce, a cultivat toate genurile : operele pur solistice, ansamblurile pentru cor, în sfîrșit opera.

Prima sa lucrare, două cîntece pentru solist și cor din 1930, este compusă pe texte extrase din „*Kalevala*“, epopee finlandeză. „Trei studii“ pentru soprano și orchestră tot pe texte din „*Kalevala*“ văd lumina zilei in 1932, dar în același an, Dallapiccola compune „*Vara*“, un cor *a cappella* pe un text de Alcée.

Opera care-l face într-adevăr cunoscut în Italia este „Șase coruri“ pe poeme de Michelangelo Buonarotti, compuse între 1933 și 1936, în același timp cu o „*Rapsodie*“ pentru cînt și orchestră de cameră pe fragmente din *Cîntecul lui Roland*. Nu este ultima oară cînd Dallapiccola va utiliza acest poem epic și franceza veche ; trei ani mai tîrziu, el va publica „*Rencesvals*“ pentru cînt și pian, pe trei fragmente principale ale aceleași epopei.

Scanned with OKEN Scanner

Ciudat, acest compozitor esențialmente vocal își dobîndește o primă reputație internațională cu o lucrare pur instrumentală, foarte strălucitoare și plină de un mare elan : „Imnurile“ pentru trei piane, în 1935.

Călătorind foarte mult pentru numeroasele reprezentații a acestei lucrări în Germania și în Franța, căci el însuși cînta la unul din piane, Dallapiccola avu ocazia să asculte, sau să reasculte, anumite lucrări capitale ale muzicii secolului XX, pe care le cunoștea pînă atunci mai ales din lectura partiturilor : „*Pelléas*“, „*Pierrot lunaire*“, „*Les Noces*“ de Stravinski făceau parte din numărul lor, la fel ca unele simfonii ale lui Mahler și „*Wozzeck*“ de Berg. Aceste opere îl confirmară pe de o parte în scriitura lui esențialmente modală, dar îi și deschiseră, pentru unele dintre ele, perspective asupra posibilităților expresive ale cromatismului. Tinerețea lui wagneriană de la Graz reînvie, mai ales Berg îl tulbură, după Debussy. De la „*Pelléas*“ la „*Wozzeck*“, el nu vede nici un punct de ruptură. Vede două stiluri, două temperamente, două scriituri în slujba unei aceleași exprimări a omului, a bucuriilor și mai ales a suferințelor lui. Această exprimare este, din totdeauna, pentru el, scopul esențial al muzicii. Ca să se facă „muzică pură“, „muzică abstractă“, i se pare nu numai inutil, dar și de neînțeles.

La Paris, el avu revelația „*Zborului de noapte*“ de Saint-Exupéry, care tocmai apăruse. Hotărîrea este luată de îndată : din această povestire va extrage un libret de operă, al operei pe care simte că trebuie s-o compună, acum cînd experiența sa se îmbogățește muzicalmente într-o manieră decisivă.

Existau mai multe rațiuni care-l fac să se pasioneze pentru acest subiect. Și mai înainte de orice, conflictul dintre libertate și autoritate, dintre om și mașină, dintre viață și datorie. Ca, în numele responsabilității colective față de societatea pentru care lucrează — nu numai societatea Poștei aeriene în sensul strict al cuvîntului, dar și societatea tuturor acelora care pretind, în lumea întreagă, ca poșta să ajungă la ora cuvenită — comandantul Rivière să-l oblige moralmente pe pilotul Fabien să-și riște viața, este, pentru Dallapiccola, omul care a crescut sub fascism și continuă să trăiască sub cizma sa, un atentat de nesuportat la demnitatea, la libertatea umană. Dar că pilotul Fabian, în clipa în care trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

moară, se vede urcînd spre stele și își simte sufletul confundîndu-se cu cosmosul ; iată aci ceva ce putea face inima să bată. Societatea inumană în care trăiește Fabien și care-l trimite la moarte, este reprezentată de ansamblul martorilor care, în fața sacrificiului lui, vor ști totuși să exprime seninătatea și măreția de care el dă dovadă în clipa în care certitudinea morții îl ridică deasupra lui însuși. Acești martori sunt „radioul" care captează ultimul mesaj al lui Fabian, sunt toți cei care, în jurul postului receptor, urmăresc, cu sufletul la gură, peripețiile dramei, sfîrșind prin a înțelege misterul transfigurației care are loc, deasupra lor, aproape de stele.

Și apoi, este femeia, este doamna Fabien. Ea vine la Rivière să-și exprime neliniștea, să-i strige panica și ura ei. Nu vrea să asculte nimic, „datoria" este pentru ea o monstruozitate ; transformarea lui Fabien, acolo sus, dacă ar cunoaște-o, ar găsi-o înspăimîntătoare și de neînțeles. Este femeia, ființa din carne, pentru care o altă ființă din carne este totul. Pentru ea nu există nimic în afara acestei realități, dar în această realitate, cîtă putere, cîtă forță, cît adevăr !

Erau teme umane și el a compus, într-un singur act de o oră, o dramă în care acțiunea și contemplația, lamentația și voința, realitatea și misterul formează un echilibru perfect, în care ființe prodigios de vii luptă cu ele însile și se opun celorlalți, se pierd în disperare sau în pacea supremă. Era aci un material bogat pentru imaginația creatoare a unui muzician care simțea că, pentru a exprima toată această bogăție, trebuia să-și lărgească posibilitățile limbajului după învățăturile trase din marile opere ale marilor creatori. Și el a izbutit o primă sinteză tulburătoare între modalitate și un cromatism la fel de lirice, în care atonalul este cel mai adesea bănuit decît realizat, dar în care atmosfera este demnă de aceea a marilor lui exemple, „*Pelléas*" și „*Wozzeck*".

Apropierea de Berg și propriul lui lucru asupra „*Zborului de noapte*" îl fac să aprofundeze studiul ansamblului operelor celor trei mari vienezi. O nouă etapă în această evoluție va fi, după cele „*Tre laudi*" pentru soprano și treisprezece instrumente, operă contemporană cu „*Zborul*", cele trei „*Canti di prigionia*" („Cîntece din închisoare") din 1941, pe rugă-

ciunile spuse în ceasul morții de Maria Stuart, Boetius și Savonarola. O dată mai mult, era vorba aci, sub trei aspecte diferite, de omul în luptă cu forțele tiraniei. Era deja în plin război ; Mussolini înjunghiase Franța pe la spate pentru a zbura în ajutorul victoriei hitleriste, dar Dallapiccola înalță, imperturbabil, cîntul său de protest împotriva opresiunii și cîntecul lui de speranță într-o lume mai bună. Căci și aceste ființe, Maria Stuart, Boetius și Savonarola, știu, ca și Fabien, că există „altceva" care-i așteaptă, un univers în care ororile lumii vizibile nu vor mai avea nici o putere asupra lor. Aci, Dallapiccola întrebuințează pentru prima oară teme care sunt niște serii, dar le întrebuințează ca teme preclasice, la fel ca Berg în „*Wozzeck*" ; și, pe de altă parte, el enunță teme neseriale, dar simplu diatonice în manieră modală, pentru a le trata serialmente. Voința de sinteză se face mai riguroasă, mai concentrată, într-un univers expresiv al cărui arc leagă secolul XVI de secolul XX.

De o scriitură asemănătoare va fi baletul „*Marsyas*" din 1942, compus pe un libret de Aurelio Milloss. Este povestirea luptei care-l opune pe păstorul Marsyas și străvechiul său nai zeului Apollo și lirei lui moderne, și este, iarăși, strivirea celui mai slab de către cel mai puternic. În sfîrșit, mici lucrări instrumentale de circumstanță, „*Mic Concerto pentru Muriel Couvreux*" pentru pian și orchestră, „*Sonatina canonica*", tot pentru pian, din 1943, introducînd o operă vocală în care dodecafonismul este întrebuințat pentru prima oară, luat direct de la sursă, între 1943 și 1945, înaintea loviturii de fanfară a lui René Leibowitz din 1947. Sunt „*Poeziile grecești*" pentru soprano și ansamblu de cameră, care vor urma, în 1948, în același flux, cele „*Patru arii pe texte de Antonio Machado*" pentru soprano și pian și, în 1949, cele „*Trei Poeme*" pentru cînt și orchestră de cameră, pe texte de Joyce, de Michelangelo și iar de Machado.

Toate aceste opere, de o intensitate de emoție cu atît mai remarcabilă cu cît este obținută cu o tehnică de compoziție a cărei rigoare se afirmă continuu, nu sunt totuși decît pregătiri pentru opera cea mai însemnată a acestei perioade, a doua operă a lui Dallapiccola, „*Prizonierul*".

Scanned with OKEN Scanner

O dată mai mult este vorba în această operă, clădită pe elemente combinate din povestirile lui Villiers de l'Isle-Adam și ale lui Charles Coster, al conflictului între tiranie și libertate și al transcedenței acestui conflict printr-o revelație de natură mai elevată. Opera începe cu „strigătul femeii", lamentația mamei prizonierului care se teme de o nenorocire, care nu înțelege nimic, nu poate înțelege nimic dincolo de dragostea ei de mamă devastată, dincolo de durerile care-i incendiază pieptul ca și cum ar trebui să nască pentru a doua oară, că rodul trupului ei este deja sortit morții. Și apoi, iată marele dialog între prizonier și inchizitor, între victimă și călău ; iată-l pe acesta din urmă încercînd să-l convingă pe prizonier că îndărătul acestei uși care se va deschide și prin care el se pregătește să-l conducă afară, îl așteaptă libertatea ; și cînd ușa se deschide, ceea ce apare este locul supliciului.

Scriitura dodecafonică, aci, se afirmă, dar într-o libertate de utilizare care împiedică orice uscăciune. Tot pe urmele lui Berg, Dallapiccola demonstrează că o tehnică nu este ceea ce te supune și te copleșește, ci ceea ce te eliberează dacă știi să-i îmbogățești obstacolele cu o intensificare a discursului muzical. Într-adevăr, opera se menține, de la capăt la altul, la o culme a emoției aproape de nesuportat.

„Prizonierul" este creat la Florența, în 1950, unde fusese creat și *„Zborul de noapte"* în 1940. *„Prizonierul"* a făcut, și continuă să facă, înconjurul lumii. Este opera unui om și a unui creator liber, și această libertate el a cucerit-o prin alegerea disciplinei pe care și-a impus-o, insuflîndu-i ce era mai bun în sufletul lui milos și în spiritul lui triumfător.

În acest fel va continua el să parcurgă drumul aspru al ascensiunii : în 1950, *„Job"*, „sacra rappresentazione" după moda veche, dar tratată cu mijloacele cele mai moderne, pentru glorificarea unui erou care, o dată mai mult, luptă în numele libertății și triumfă. În 1952, va urma *„Quaderno musicale di Annalibera"*, bucăți pentru pian scrise pentru fiica lui, și din care va realiza o splendidă versiune orchestrală ; este opera cea mai abstractă a lui Dallapiccola, paradox suprem, pentru că e expresia în muzică a dragostei unui părinte pentru copilul lui. În 1953, cele *„Patru lieduri pe versuri de*

Scanned with OKEN Scanner

„*Goethe*“ pentru voce de femeie și trei clarinete ; „*Canti di liberazione*“ pentru cor și orchestră din 1955, și în același an „*An Mathilde*“ pentru contraalto și orchestră, pe trei poeme de Heine ; în sfîrșit, „*Concerto per la notte di Natale*“ pentru soprano și orchestră de cameră, în 1956, lucrare impunătoare prin simplitatea facturii și prin valoare, de luminozitate a întrebuințării unui dodecafonism redus la elementele lui primare și cele mai stricte.

Toate aceste opere, s-o spunem încă o dată, nu sunt decît pregătirea pentru marea operă ce se va naște și care va fi „*Ulysse*“, operă într-un prolog și două acte, terminată în 1968, și a cărei premieră a avut loc în același an la Opera din Berlinul de Răsărit. Este ultima operă terminată a lui Dallapicolla, mort la Florența în 1975, și este o culme totodată de inspirație și de gîndire, de spontaneitate și de știință, de libertate și de disciplină aleasă și respectată cu scrupulozitate. Este povestea reîntoarcerii lui Ulysse, în zece tablouri reproducînd episoadele cele mai celebre din Odiseea ; este spiritualizarea aventurilor sale, descoperirea semnificației lor profunde prin destinul ființelor pe care le întîlnește, pe care le iubește și pe care le părăsește, cum e chiar în prolog, admirabila lamentație solitară a părăsitei Calypso. Și este după întoarcerea în Ithaca și răzbunarea consumată, noua plecare a lui Ulysse, aceea despre care nu vorbește Odiseea, pentru că ea este viziunea unui om contemporan într-un univers, a cărei actualitate arzătoare și necesară o simțea din totdeauna. Această operă avea să însemne spovedania cea mai completă a omului și creatorului Luigi Dallapiccola.

Scanned with OKEN Scanner

Igor STRAVINSKI

„*Sărbătoarea Primăverii*“ este compusă în modul do : simplificînd, am putea spune: în tonalitatea *Do major*.

Această interpretare ar putea, presupun, surprinde. Ea corespunde totuși riguros faptelor. Să ne amintim partitura : opera începe cu un solo de fagot care cîntă o melodie preluată, se pare, din folclorul rus. Acest solo este în *Do major*, un *Do major* foarte pur, evoluînd foarte normal, de la primele măsuri, de la tonică la dominantă.

Desigur, aceasta se complică foarte repede, și disonanțele, impactele sonore cele mai insolite nu vor lipsi. Împreună cu ritmul, ele vor da tonul de brutalitate vrut de Stravinski, și care a scandalizat atît de tare pe unii la primele reprezentații ale operei.

De altfel, faimosul „scandal“ de la premiera de la *Théatre des Champs-Elysées*, în aprilie 1913 era relativ mai puțin suscitat de partitura însăși. Era mai ales datorat „îndrăznelilor“ scenice, născute din libretul lui Roerich, care povestește sacrificiul ritual al unei tinere fecioare pentru ca să renască primăvara. De atunci, Maurice Béjart a schimbat toate acestea: pentru el, „Sărbătoarea“ este, simplu, dorința de unire universală, care se înalță irezistibil. El este primul, cincizeci de ani după premieră, care a știut să dea o transpunere scenică valabilă a partiturii.

Scanned with OKEN Scanner

Actorii, în 1913, erau departe de a fi goi, ci în maiouri academice. Ei erau totuși destul de dezbrăcați față de obiceiurile curente, pentru ca bătrînii de ambele sexe ce ocupau lojile și parterul să nu fie sufocați ; și bătrîna principesă de Polignac să strige cu o voce ascuțită de morișcă : „Am șaptezeci de ani, dar nimeni nu și-a mai bătut astfel joc de mine!“, ceea ce făcu să țîșnească replica fulgurantă a lui Florent Schmitt de sus de la galerie: „Afară, cu tîrfele din al șaisprezecelea !“ (arondismentul al XVI-lea al Parisului, locuit de oameni bogați. n. tr.).

Acestea sunt anecdote clasice. Ceea ce se știe mai puțin, este că la mai puțin de un an de la această premieră, Pierre Monteux, care o organizase, dădu opera în concert, cu un succes foarte mare și unanim. Era cu toate acestea, unul din acele „concerte populare“ de la Château d'Eau și desigur nu se aflau numai „cunoscători“ în sală.

Dar tocmai : opera, chiar în 1914, nu avea nevoie de cunoscători pentru a fi apreciată. Era suficient să ai tu însuți puțin temperament.

Căci *„Sărbătoarea“* este o lucrare ușoară și a fost totdeauna. Să luăm mai întîi planul pur sonor : nu se află aci nici modulații nici cromatisme morbide și misterioase care răneau urechile și ridicau părul măciucă primilor auditori ai lui „Tristan“. Este aci un mod de fond — modul do — a cărui prezentare melodică este rară. Ceea ce abundă, dimpotrivă, sunt combinațiile verticale, altfel spus acordurile sau grămezile de intervale înguste create în mod evident de distorsiunile modului primitiv. Aceste distorsiuni nu se aud, nu li se pot auzi detaliile. Ceea ce domină este impresia unei brutalități deliberate, care rănește voit urechea. Dar nu este „neplăcut“ dacă îți place, în anumite împrejurări, să te lași brutalizat.

Este cu atît mai ușor cu cît ritmul, aci, vine în ajutorul pachetelor insolite de sunete. Este un ritm foarte primitiv, în majoritate de valori egale și scurte, smulse de ansamblul orchestrei. Este un „ostinato“ perpetuu, care te prinde, te subjugă, te șochează, nu-ți mai dă drumul. Și fiecare valoare este unul din aceste acorduri cu teribile frecări.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a varia totuși succesiunile ritmice, Stravinski le-a înzestrat cu accente puse invers, care nu cad decît foarte rar unde le aștepți. O foarte bogată literatură a înflorit referitor la aceste succesiuni ritmice, al căror număr de elemente se schimbă de la o dată la alta, și despre aceste accente puse invers Messiaen a vorbit de „personaje" ritmice, iar Boulez i-a călcat pe urme ; necondiționalii au acceptat fără crîcnire. Stravinski era conștient de aceste personaje ritmice, le voia ? Nu cred, ideea însăși trebuia să-i fie străină. El a făcut o partitură violentă, destinată să fie dansată ; și a variat neregulat ritmurile pentru a le mări singularitatea și pentru a ieși din eternul „un-doi-trei-patru" al dansatorilor clasici. La acest ultim punct, eșecul lui, la origine, era total : Nijinsky, coregraful premierei, dansator genial dar muzician slab, puțin inteligent pe deasupra, nu a ținut deloc socoteală de farsele ritmice ale lui Stravinski și a continuat, imperturbabil, să numere „un-doi-trei-patru". Și aci Béjart este primul care a „inovat", dacă o exceptăm pe Mary Wigman ; dar ea nu lucra cu vocabularul clasic, și aceasta îi ușura sarcina. În spirit, „Sărbătoarea" ei de la Berlin, în 1951, poate fi considerată o prefigurație a aceleia a lui Béjart.

Pentru intensitățile instrumentale, *„Sărbătoarea"*, chiar astăzi, nu se teme de nici o concurență. Orchestra comportă 38 de instrumente de suflat, cele de lemn, trompetele și trombonii cîte cinci, și opt corni. Îți vine să rîzi cînd te gîndești la admiratorii operei, care se indignează, pe de altă parte, de orchestrele uriașe ale lui Strauss și Mahler. Oricum, de la extremul pianissimo la fortissimoul încincit, Stravinski a parcurs toată gama de intensități, dar mai curînd în maniera preclasicilor, a muzicii baroce dinainte de orchestra de la Mannheim; sunt rare crescendourile și descrescendourile, sunt mai curînd salturi de la o intensitate la cealaltă, alternanțe, ca în Vivaldi și în Bach. Și aci, elementul de șoc, de brutalitate domină, adăugîndu-se altora pentru a smulge publicul din fotolii.

Și apoi, să nu uităm, *„Sărbătoarea"* este o partitură de balet care, în mod paradoxal, și-a făcut cariera mai cu seamă în sala de concert și, cam din 1950, prin disc. Este un „best-seller" care interesează pe toate vedetele baghetei de dirijor și pe care o înregistrează ca pe a Cincea de Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

Această partitură de balet urmărește, în mod natural, toate peripețiile și toate secvențele acțiunii : de aci forma sa specială, care nu corespunde nici unui fel de reflecție abstractă asupra formei. Această formă particulară zguduie și ea publicul ; ea îi aduce o mare varietate, îi permite să asimileze opera fără să obosească. Dar să revenim la limbajul armonic. Un an după foarte atonalul *„Pierrot lunaire“*, cinci ani după ce Schönberg și, la exemplul lui, Berg și Webern au abandonat tonalitatea, iat-o afirmată și confirmată într-o manieră zgomotoasă. Nu este desigur o întoarcere la „relații tonale“ ale lui Riemann și ale lui Théodore Dubois. Aceste relații, chiar foarte tînărul Stravinski, fără a mai vorbi de cel din *„Pasărea de foc“* din 1910 și din *„Petrușca“* din 1912, nu le-a cultivat niciodată, pentru că el descindea din lumea modală rusească și din învățătura lui Rimski-Korsakov. Dar este o afirmare a tonalității, prin ocolul însăși al „excepțiilor“ pe care le permite, împreună cu aceea a politonalității, și ea cultivată din Stravinski, și pe care Milhaud o va sistematiza. Milhaud spunea de altfel că, dacă făcea politonalitate, aceasta era pentru a afirma și a întări tonalitatea. O barieră de fapt, împotriva atonalității. Leibowitz, adversarul ireductibil al lui Stravinski, și al lui Milhaud spunea, la rîndul lui, același lucru proclamînd că politonalitatea, adică arta de a face să cînte împreună două tonalități diferite, este mai periculoasă decît tonalitatea, în epoca dodecafonismului.

Influența lui Stravinski a avut ca efect că prima lui patrie de adopțiune, Franța, a devenit, între cele două războaie mondiale, bastionul inexpugnabil al scriiturii tonale împotriva atonalismului și a dodecafonismului. În Germania Hindemith avea să-și asume acest rol cu mai puțin brio, dar cu mai multă seriozitate. Pentru Stravinski era cu atît mai explicabil cu cît strălucirea lui era justificată. Era, în felul lui, un foarte mare compozitor, atît în perioada sa „rusă“ cît și în perioada sa efectiv neoclasică, fără a mai vorbi de foarte speciala lui „ultimă perioadă“, aceea a însușirii unui webernism „sui generis“. Ne putem întreba, evident, cărui fapt se datorează multiplele sale stîngăcii din toate partiturile, stîngăcii care lasă adesea impresia că nu știa să „compună“, acele piedici pe care pare să și le pună singur în muzica lui, acea lipsă, adesea, de respirație, acele neîndemînări de amator în instrumentație. Se

Scanned with OKEN Scanner

prea poate ca, cele mai multe din aceste surprinzătoare fenomene să se datoreze intenției voite de a scăpa, totuși, de imitația clasicismului. Sunt disonanțele formei ; dar întocmai ca pentru limbajul armonic, aceste disonanțe nu au vrut niciodată să pună în pericol ceea ce exista, ceea ce era stabilit. Muzica va continua să fie tonală, la Paris ca și la New York, căci discipolul pasionat al lui Stravinsky, Nadia Boulanger, va preda muzica tinerilor americani care invadaseră în legiuni pacifice bătrîna Europă. Și, pînă aproape de 1947, nu se profila nici un pericol la orizont.

În tot timpul acestei perioade, nu au existat, pentru a se opune dictaturii universului lui Stravinski, decît anumite personalități puternice, care au știut să facă „altceva" decît el, dar tot în cadrul tonalității victorioase. Zguduitura cea mai violentă suferită atunci de acest univers a fost cea provocată de întoarcerea la modalism, a lui Jolivet și Messiaen, după 1930, un modalism, în definitiv, foarte lărgit și îmbogățit cu semnificații noi, în care apărea totodată voința unui nou umanism muzical, unei renașteri a sensibilității, după ani de fals clasicism și de uscăciune ; căci uscăciunea era încununarea opoziției lui Stravinsky și a școlii lui, atonalismului pe de o parte, modalismului lui Debussy de cealaltă.

Igor Feodorovici Stravinski s-a născut în 1882, la Oranienbaum, lîngă Petersburg — astăzi Leningrad — și a murit la New York în 1971. Tatăl lui era un celebru bas de operă, unul din acei bași ruși cu vocea totodată lirică, puternică și cavernoasă, pentru care sînt scrise toate marile roluri ale capodoperelor rusești. El făcea parte din trupa Teatrului Marinski, unde foarte tînărul Igor se familiarizează foarte repede cu operele lui Musorgski, ale lui Rimski-Korsakov și ale lui Ceaikovski. Părînd talentat, el începe să învețe pianul la vîrsta de 9 ani, nu fără a urma o educație generală completă, împinsă pînă la o licență în drept la 23 de ani. Dar era încă pe la acea epocă din 1902 elevul lui Rimski-Korsakov și va rămîne elevul acestuia pînă în 1908. Maestrul lui interveni să i se cînte în public mai întîi o simfonie, încă o lucrare de elev, și apoi, în 1908, „Foc de

artificii", o lucrare însă foarte rimskiană, dar în care încep să apară anumite caracteristici orchestrale și ritmice ale lui Stravinski.

Serghei Diaghilev asista la acest concert și, cu instinctul lui extraordinar, simți că Stravinski era, și mai ales avea să devină „cineva". Prudent totuși, el îi încredințează orchestrația a două lucrări pentru pian, pe care avea să le utilizeze cu ocazia primului său sezon de „Balete rusești" la Paris, în 1909. Satisfăcut și convins de a fi avut o bună intuiție îi comandă „Pasărea de foc", triumfal creată la *Théâtre du Châtelet* la Paris, în 1910. Îți vine să continui : se știe ce a urmat...

Se știe, dar aci trebuie să punem o întrebare, capitală, după părerea noastră : dacă Stravinski nu l-ar fi întîlnit pe Diaghilev în calea lui, ce ar fi devenit ? Care ar fi fost evoluția lui ?

Este foarte greu să răspunzi la această întrebare ; este însă dimpotrivă ușor să înțelegi de ce Stravinski a evoluat cum a evoluat ; nu numai pînă în 1913, anul creării *„Sărbătorii"*, nu numai pînă în 1917, cînd partitura *„Nunții"* a cărei premieră nu va avea loc decît în 1923 era gata, dar și pînă în 1929, anul morții lui Diaghilev. Căci în 1928 el mai compunea și *„Apollon musagetul"* (cîntărețul muzelor n. tr.) și în 1929 *„Sărutul zînei"* pentru Diaghilev și compania sa. Desigur, după 1923 apar multe alte opere instrumentale, ca, de pildă, opera-oratoriu *„Oedip Rex"* ; dar aceste opere iau toate, mai mult sau mai puțin, succesiunea *„Pulcinellei"*, comandată de Diaghilev și care datează din 1919.

Serghei Diaghilev nu este numai omul care a făcut cunoscută în occident, și mai întîi la Paris, opera rusă, și aceasta din 1908, cînd a reprezentat *„Boris Godunov"* cu Șaliapin la *Palais Garnier* ; el nu este numai cel care a prezentat parizienilor uluiți baletul rus, de școală franceză, pentru că marele maestru era încă, în epoca aceea, Marius Petipa, cu nume predestinat, originar din Marsilia, dar îmbogățit cu toată vitalitatea și toată poezia temperamentului rusesc, și aceasta într-o vreme cînd baletul național francez, acela al Operei din Paris, se tîra în decadența unui academism

sclerozat. El este și cel care, prin numărul și diversitatea inițiativelor sale, a dat efectiv tonul vieții artistice a Parisului timp de douăzeci de ani. Nu numai în muzică, dar și în pictură, Diaghilev se pricepea minunat de bine să descopere talente noi; dar aceste talente trebuiau să corespundă întotdeauna, în spiritul lui, unui anume stil fundamental, evident un stil inedit, gustat de un public strălucit și snob. El risca mereu scandalul, căci avea nevoie de el pentru însăși prosperitatea a ceea ce întreprindea, pentru publicitate și imaginea sa publică; era însă un soi de scandal capabil de a se transforma, foarte repede, în triumf, în modă, înainte de a ceda pasul, destul de repede, altor scandaluri, altor triumfuri, altor mode.

Printre compozitorii germani din aceeași epocă, Diaghilev a comandat lucrări și lui Strauss și Hindemith, dar s-a ferit să se adreseze lui Schönberg și lui Berg. Aceștia din urmă erau prea „serioși", prea dificili pentru el și pentru publicul lui, și nici măcar nu i-a dat prin minte să monteze *„Pelléas și Melisande"* al primului. Față de cei mai mari dintre francezi, n-a dat dovadă de prea multă pricepere, dar aceasta pentru că nu-i înțelegea, pentru că îi considera mai puțin „serioși" decît erau în realitate; rezultatul a fost că *„Jocurile"* lui Debussy și *„Daphnis și Chloé"* de Ravel au fost niște căderi, cu toate că erau operele cele mai însemnate pe care le-a comandat înainte de 1920, inclusiv ale lui Stravinski. Abia după 1920 a știut să dea o șansă lui Milhaud, Auric, sau Poulenc care mai compuneau încă, în vremea aceea, la modul scandalos și strălucit care se potrivea de minune publicului lui Diaghilev. Acesta, evident, nu era cel al concertelor Colonne, cînd *„Proteu"* al lui Milhaud a fost masacrat.

Stravinski corespundea minunat imaginii de marcă căutată de Diaghilev, sau mai exact: în fiecare moment al fecundei lor colaborări a știut să corespundă întocmai.

El a fost mai întîi „sălbaticul rus", și aceasta este ceea ce corespundea cel mai firesc propriului său temperament. Trebuie să fim înțeleși asupra cuvîntului „sălbatic"; era cu mult mai puțin „sălbatic" decît fusese Musorgski, dar desigur

mai mult decît straniul **Aleksandr Scriabin**, născut la Moscova cu zece ani înaintea lui, în 1872, și care avea să moară, tot la Moscova, în 1915, după ce lăsase o operă frămîntată, inegală, deopotrivă în succesiunea lui Chopin — era un foarte mare pianist care cutreiera lumea — cît și în spiritul anumitor viziuni de viitor, mai literare, poetice și filozofice de altfel decît într-adevăr muzicale. Sonatele lui pentru pian, ca și Poemele sale simfonice — *„Divinul poem"*, *„Poemul extazului"*, *„Poemul focului"* — se ascultă ca opere violent postromantice, pe lîngă care, simfoniile lui Mahler, contemporanul lui, sună ca niște pagini de un clasicism exemplar. El visa la o armonie nouă, bazată pe „acordul sintetic" pe care îl inventase, format din superpoziția a șase cvarte, cînd perfecte, cînd mărite, care avea pentru el semnificația unui fel de arhitectură sonoră perfectă, simbolizînd misterul universului. De altfel nu rămîne mare lucru din toate aceste veleități în rezultatul sonor al operelor sale, care decepționează cincizeci și șaizeci de ani după compoziția lor, prin falsa lor strălucire, cînd ele nu sună ca post-chopiniene. El visase să perfecționeze, această falsă strălucire adăugînd efectelor sonore efecte luminoase, ceea ce, la fiecare încercare de realizare devenea ridicol. Acest oriental senzual și decadent era un rafinat în felul lui, un rafinat în stilul sfîrșitului de veac în care un Oscar Wilde cocheta cu stilul metropolitan. S-a încercat să se facă din el precursorul atonalismului, ceea ce este o simplă aspirație, pe care n-o confirmă nici o realitate sonoră, căci scriitura lui este în același timp disperat și somptuos tonală, cu, este adevărat, tușe de bizarerii care nu fac decît să confirme regula generală a stilului său, după cum cîteva neregularități ritmice și formale nu fac decît să confirme descendența sa dintr-un Chopin care ar fi rămas mai slav decît era în realitate, pentru că devenise un mare romantic al Parisului.

Nimic asemănător la tînărul Stravinski. El nu era nici postromantic, nici elegant, nici molatic senzual și rafinat. Era un tînăr care se ridica la orizont, a da. Și încă mai existau în *„Pasărea de foc"*, concesii făcute modei care domnea în Occident, a lui Debussy înainte de toate, un Occident care se arătase de îndată entuziast de operă. Dar un coktail, de altfel dintre cele mai izbutite, între Rimski-Korsakov și *„Preludiu la după*

Scanned with OKEN Scanner

amiaza unui faun“ cu, pe deasupra, o notă de lirism și de poezie autentice în celebra „*Berceuse*“ — nu putea decît să încînte societatea pariziană a cărei aprobare și... bani îi căuta Diaghilev; iar sălbăticia în stare pură, cu ritmurile din „Dansul lui Kașcei“ își arată chipul delicios de amenințător.

Apoi a urmat „*Petrușca*“, și a fost o lovitură de maestru, atît a lui Stravinski cît și a lui Diaghilev. Compozitorul visase un concert pentru pian pe care l-ar fi creat Ricardo Vines, marele virtuoz spaniol, creator al marii majorități a operelor lui Debussy, ale lui Ravel și de Falla. Dar Diaghilev nu avea deloc nevoie de un concert; el voia un nou balet, după succesul cu „*Pasărea de foc*“. Și l-a obținut; dacă „*Pasărea de foc*“ fusese o feerie rusă, plină de vis, de farmec și de poezie, „*Petrușca*“ va fi o tragedie grotescă, al cărei erou nu era altul decît Măscăriciul bîlciurilor ruse, dar nu un măscărici victorios, ci un măscărici-eternă-victimă, un biet om lovit de soartă, simbolul țăranului întotdeauna înșelat. Și apoi, va fi în acest „*Petrușca*“ un grăunte de magie, căci este vorba, în fond, de o marionetă de bîlci, despre care, totuși, la un moment dat, nu se poate să nu te întrebi dacă nu este o ființă vie. Cît despre decorul acțiunii unde Petrușca, la fel cu italianul Pulcinella, se vede deposedat de frumoasa lui dansatoare pe care o iubește la nebunie, de neliniștitorul „maur“, este ambianța sărbătorească a unei zilei de tîrg, cu monumentalele ei chefuri cu cîntece și dansurile populare, cu doici și vizitii. Și aci Stravinski a știut să creeze o strălucire orchestrală extraordinară, realizată totuși cu mijloacele cele mai simple al suprapunerii ritmurilor și timbrurilor totodată contrastante și profund asemănătoare, și cu efecte politonale într-adevăr magice, fără o fărîmă de atonalism, o exaltare a tonalității prin ajungerea la absurd a „excepțiilor“ pe care le permite, înainte chiar de „*Sărbătoarea*“. Cît despre intervenția lui cea mai subtilă, ea a fost evocarea unui cîntec de stradă — după aceea a unui vals de Lanner la acordeon, un acordeon genial contrafăcut de flauți și de clarinete — un cîntec al străzilor pariziene, pe care Stravinski îl credea vechi și anonim, dar care avea un autor foarte în viață, care veni să-și reclame partea lui de drepturi de autor, pe care a obținut-o și ai cărui descendenți o mai încasează și astăzi. Era introducerea cîntecului „popular“ parizian în sărbătoarea răsăritenilor, care avea să-l coste scump pe Stravinski, dar

Scanned with OKEN Scanner

care încîntă pe toată lumea la teatrul din *Place du Châtelet*; succesul parizian al compozitorului era asigurat și nu se va mai dezminți niciodată.

„Sărbătoarea" fu punctul culminant al acestui magnific destin, condus de Diaghilev cu o mînă de maestru. Opera „rusă" următoare, „*Nunta*", era compusă cu același elan, dar aci, orice magie, orice intrusiune asiatică dispăruseră: era un moment de viață și de adevăr al țăranului rus și al tradițiilor sale cele mai umane care, din însuși acest fapt, se deschidea luminos spre universalitatea dorințelor și elanurilor omenești cele mai simple, cele mai elementare. Lucru caracteristic, corul ocupă aci primul loc, corul și patru cîntăreți soliști pun în valoare prioritatea vocii umane, căldura și energia ei, în timp ce patru piane îmbogățite de un grup de instrumente de percuție înlocuiesc toate vrăjitoriile orchestrei prin fermitatea, puritatea accentelor lor ritmice și sonoritățile lor metalice de clopote sărbătorind evenimentul nuntirii.

Dar „*Nunta*", terminată în 1917, nu și-a putut avea premiera decît în 1923. Între timp, începuse primul război mondial și apoi revoluția rusă.

Naturalizat francez în 1934, nefiind făcut academician, în 1936, în profitul vechiului său aliat Florent Schmitt, Stravinski sfîrși prin a se stabili în America pentru a fugi de infernul nazist și va deveni cetățean american.

Dar aceste avataruri nu erau principalul. Esențialul rămînea muzica, și Diaghilev avea să-și arate încă o dată genialul său instinct. În incertitudinile ultimilor ani ai războiului, Stravinski care încercase să scrie o operă compunînd o feerie ca „*Privighetoarea*" și o bufonerie ca „*Vulpea*", scrisese, în colaborare cu Ramuz, marele poet și prozator al Elveției romande, „*Povestea soldatului*", tot o legendă rusă, dar pe care Ramuz a îmbogățit-o cu elemente universale. Este eterna aventură a omului care-și vinde sufletul diavolului pentru un pumn de aur și care rămîne menit diavolului pentru eternitate. Era o operă născută pentru ca autorul să-și poată cîș-

Scanned with OKEN Scanner

tiga existența : trebuia deci să se mulțumească cu o orchestră foarte redusă, mai puțin de zece instrumente soliste, un recitator și trei actori, pentru a face o operă de teatru de bîlci, putînd foarte ușor fi transportată în orice loc. Lucrarea fu scrisă, și este, cu colecția ei de stîngăcii îndrăznețe, ca de exemplu imposibila scriitură a părții de vioară solo, o lovitură genială care a devenit unul din cele mai mari succese ale lui Stravinski. Dar turneul proiectat nu a putut avea loc, premiera se dăduse la Lausanne în 1918, și spectacolul a rămas acolo pînă în 1922, cînd a fost transportată la Paris. Dirijor era Ernest Ansermet, și un cuplu de tineri actori, emigranți și ei, creă rolurile soldatului și al prințesei : Georges și Ludmilla Pitoëff.

Acestea erau lucrările primei descumpăniri, încă pe jumătate rusești. Dar Diaghilev veghea. Imediat în 1919, el îi ceru lui Stravinski să „arunce o privire“ pe o întreagă colecție de vechi manuscrise niciodată publicate de Pergolese. Se gîndea la un nou balet, chipurile inspirat din *„Pulcinella“*, un *„Petrușca“* italian. Pentru o lovitură de încercare, a fost o lovitură genială. Cu ipocrizie, el îi ceru lui Stravinski o simplă punere în ordine a dansurilor și cîntecelor vechi, un aranjament și o orchestrație. Dar el știa foarte bine, vulpoi subtil, ce se va întîmpla. Cînd Stravinski îi adusese lucrarea terminată, el se prefăcu supărat, urlă că nu-i ceruse să „pună o mustață“ lui Pergolese ; dar, în sinea lui, era încîntat, căci știa — cotitura fusese făcută, și bine făcută. În Franța și în Europa occidentală de după război, Stravinski va deveni cel mai mare compozitor occidental ; și pentru un public care ieșea zdrobit din coșmarul războiului, ostenit de vrăjitoriile debussyste și raveliene, ca și de „sălbăticia“ ce se încarnase odinioară în tumultul „Sărbătoririi“, avid, mai mult ca oricînd, să se amuze, să petreacă, să nu se gîndească la nimic altceva decît la plăcerea lui, Stravinski avea să devină cel mai mare maestru al învierii a tot ce era mai occidental și mai „civilizat“ în muzică. Bătrînul magician Diaghilev calculase bine lovitura. Cu Pergolese, începutul fusese făcut: din aceste fermecătoare pagini italiene, Stravinski scrisese o operă ironică și picantă, tocmai ce trebuia pentru a face ceva nou din ceva vechi, și pentru a se arăta, încă de la începutul seco-

lului XX, un vrednic descendent al spiritelor celor mai rafinate ale secolului al XVIII-lea occidental.

Prima reprezentație la Paris, în mai 1920, șapte ani după aceea a *„Sărbătoririi“*, în decorurile lui Picasso, un Picasso clasic care renunțase la cubism, suscită, evident, opinii diferite. Ea decepționă violent pe cei care se bătuseră pentru *„Sărbătoarea“* și care îl acuzau pe muzician de trădare împotriva lui însuși ; ea încîntă, dimpotrivă, pe toți cei care văzuseră în această lucrare dovada că „toate intraseră în ordine“. Și totul reintra în ordine, într-adevăr : neoclasicismul francez era întemeiat de un rus francizat și italienizat, și care nu se va opri aci. Le va trebui, în cei douăzeci de ani ce vor urma, tuturor acelora care nu voiau să se lase înghițiți de mîl, o personalitate și o voință uriașe pentru a rezista și pentru a se afirma. Astfel că nu se arătară mulți. Cît despre Stravinski, el apucă cu hotărîre pe calea lui întortocheată.

Urmînd-o, după *„Pulcinella“*, el pare de altfel să se emancipeze de bagheta lui Diaghilev. În epoca marilor balete și lucrărilor lirice, din 1910 pînă în 1917, el compusese cîteva mici lucrări de „muzică pură“, ca de exemplu cele trei „lirisme japoneze“, în care încercă pentru prima oară un mic ansamblu cu voci, inspirat de foarte departe de ansamblul din *„Pierrot lunaire“*, pe care-l auzise la Berlin. Dar după *„Pulcinella“*, aveau să se nască marile opere instrumentale și vocale cu care Diaghilev nu avea ce face, menținînd în continuare noua imagine de marcă a mînzului său, care de altfel nu avea să-l abandoneze. Astfel, permanența colaborării lui Stravinski nu-i mai era necesară lui Diaghilev care descoperea alți „tineri“, tocmai pe aceia care nu refuzau, ci tocmai dimpotrivă, navigau pe urma noului Stravinski, așteptînd, pentru cei mai dotați și cu mai multă personalitate, să-și scuture penele mai mult sau mai puțin împrumutate și să zboare cu propriile lor aripi.

A fost așadar, din 1923 pînă în 1947, lunga perioadă de „întoarceri la...“ dintre care „Pulcinella”, care nu era decît o adaptare subtilă a unor arii preexistente, nu făcea încă propriu-zis parte, în vreme ce lucrările următoare erau de

Scanned with OKEN Scanner

inspirație originală, dar tributară, de fiecare dată, unui alt stil al unei anumite perioade sau unui anume maestru. Semnalul de plecare, într-adevăr magistral, a fost dat în 1920—1921, cu două lucrări pentru ansambluri cu instrumente de suflat : „*Octuorul*“ și, cu puțin mai înainte, cu „*Simfonia pentru instrumente de suflat*“, compusă la cererea lui Henry Prunières, directorul „*Revistei muzicale*“, în memoria lui Claude Debussy, pentru apariția unui număr special al revistei consacrat acestuia. Despre Octuor, s-a spus pe bună dreptate, că era o „întoarcere“ la Bach, dar pastișa epigonală este evitată, așa cum se va întîmpla aproape întotdeauna în operele următoare, grație unui amestec foarte subtil de „modernisme“ disonante și de părelnice stîngăcii de scriitură, din punctul de vedere al ritmului mai ales, care pare adeseori să se tîrască în cîrje, pentru a evita aspectul de regularitate implacabilă a ritmului lui Bach în operele lui instrumentale. Dar esențialul este că, și în aceasta mai ales constă „reîntoarcerea“ la Bach, culoarea pierde foarte mult din importanța ei, și pachetele de armonii verticale mai mult sau mai puțin disonante dispar în profitul unui contrapunct linear care acordă prioritatea, tot ca la Bach, celor „ce se spun“ și nu, ca înainte, „cum se spun“. Este aci o adevărată revoluție în spiritul lui Stravinski, dacă ne gîndim la paginile principale din „Pasărea de foc“ și din „Petrușca“.

„*Simfonia pentru instrumente de suflat*“ în memoria lui Debussy, este o pagină răscolitoare, căci este omagiul, de o adîncă reculegere, adus de un nou venit din zările Soarelui-Răsare unui maestru al extremului Occident, unui super-civilizat, unui rafinat care trecea tocmai prin purgatoriul uitării așteptînd să renască, mai mare ca oricînd, douăzeci de ani mai tîrziu, aureolat de o lumină care nu se va mai stinge niciodată. Este, în fond, prima din operele lui Stravinski, pentru care universul lui Debussy era plin de mister, omul de un farmec profund, virtuozul incomparabil despre care îi plăcea să spună : „Doamne, cît de bine cînta omul acesta la pian !“ ; Lucrarea nu este de loc o „întoarcere la Debussy“ ci cu adevărat o muzică rusă foarte veche, ca un adio unei lumi pierdute. Acest adio va lua o altă formă, în același moment, cu „*Mavra*“, o mică operă bufă extrasă dintr-o nuvelă de Pușkin, în felul muzicienilor ruși de la începutul

secolului al XIX-lea, încă influențați de italieni, și care nu avea niciodată succes, fapt pentru care Stravinski se va consola cu mare greutate.

Tot la Bach ne face să ne gîndim *„Concertul pentru pian și orchestră de suflători"* din 1924. Paradoxul, fără îndoială voit, este că, la fel ca în *„Octuor"*, instrumentația aleasă nu dă niciodată loc la o desfășurare de jocuri și culori, dar se străduiește să evoce, printr-o scriitură esențialmente lineară, ansamblurile pentru coarde de Bach, la fel cum pianul, cîntînd foarte adesea doar pe două voci, evocă mai curînd clavecinul decît vrăjitoriile pianului ravelian. Stravinski plecase din Elveția din 1919 și se instalase la Paris, unde avea să rămînă timp de douăzeci de ani cu familia lui, dintre care Sulima, cel mai mare din fiii săi, care își începea cariera de pianist. El făcea parte de aci înainte din lumea muzicală pariziană și fu solicitat să-și cînte concertul la pian, sub bagheta lui Serge Koussewitzky, un mare dirijor internațional, care, la Paris, și la Boston, prin fundația creată grație averii soției sale Natalie, va comanda multe lucrări unor compozitori din toate orizonturile estetice și naționale. O *„Sonată"* pentru pian, în trei mișcări, este din aceeași epocă, amintind mult mai mult forma și arhitectura suitei vechi decît pe aceea a sonatei clasice; și aci te gîndești la clavecin, în mișcarea lentă mai ales, cu ornamentele sale amintind stilul claveciniștilor francezi.

Din cele două mari opere ale acestei perioade neoclasice, prima care e creată în 1927 este *„Oedipus Rex"*. Operă-oratoriu? Tragedie pe muzică? Mai curînd un soi de monument muzical ciclopic, cu forme grosolane și abrupte, cioplite în piatra zgrunțoasă a statuilor grecești primitive. Și aici neregularitățile, stîngăciile și multe pasaje care sună prost par să existe într-adins pentru a întoarce spatele oricărei armonii clasice veritabile, ca și oricărui elan romantic expresiv și prea bine lăcuit. Nu este o operă, este ca torsul frînt al unei statui, regăsit cu totul pe neașteptate în urma unor săpături arheologice. Muzica este de o simplitate extremă, voit „inexpresivă", documentară într-un fel, întrebuințînd intervale care sunt acolo ca niște semne, ca niște celule a ceea ce ar putea fi niște motive conducătoare. Modul utili-

Scanned with OKEN Scanner

zat este modul *la*, cu terța minoră, transpusă sau nu, și această terță va deveni majoră în momentul în care Oedip înțelege în sfîrșit că este ucigașul tatălui său și soțul incestuos al mamei sale. Ne-am fi gîndit la *Do* majorul tragic de la sfîrșitul primului act din „Tristan", dacă nu am găsi aici acea extremă economie de mijloace care face din întreaga operă un fel de piatră monolitică gravată cu semne secrete și parcimonioase, pe care trebuie mai întîi să încerci a le descifra.

Această „distanțare" voită, cu douăzeci de ani înainte de Brecht, și care nu a influențat deloc, contrariu cu cele ce se afirmă în mod superficial, operele-oratorii ale lui Honegger și Milhaud, profund, violent expresive, și romantice, este și mai accentuată, prin aceea că textul, un concentrat al tragediei lui Sophocle redactat în franceză de Cocteau, a fost tradus în latinește, la cererea expresă a lui Stravinski, de Jean Daniélou pe atunci preot foarte literat și monden. Lui Stravinski îi plăcuse *„Antigona"* lui Cocteau, din care Honegger va face, puțin timp după aceea, o capodoperă ; el voia ceva încă și mai departe în timp, și mai „obiectiv", și obținu acest lucru. Pe subiectul fierbinte al lui Oedip, era ca un fel de prinsoare pe care trebuia să știi s-o ții ; și a fost ținută, iar în felul ei, *„Oedipus Rex"* este o capodoperă. S-a vorbit de o „întoarcere la Haendel", dar este fals, căci pe cît clasicismul lui Haendel este naiv și fără probleme, pe atît acela al lui Stravinski este voit și aparent. Nu este, în fond, nici măcar o întoarcere, ci profesiunea de credință a unui muzician pentru care muzica nu mai este aceea a cărnii și a sîngelui, nici măcar a spiritului în sensul în care este muzica lui Bach, nu este nimic altceva decît aceea a unei gîndiri care întoarce spre un trecut dispărut puterea sa de apercepție și de reflecție.

Premiera a avut loc la Paris, în 1927, sub formă concertantă, și Cocteau a fost acela care a recitat, tot ceea ce mai rămăsese în franceză din operă, pentru a evoca evenimentele cîntate în latinește. Doi ani mai tîrziu, Otto Klemperer dirijă premiera scenică, în decorurile lui Théodore Stravinski, fiul-pictor al compozitorului, la Opera Kroll din Berlin.

A doua operă esențială din perioada neoclasică va fi, în 1930, „*Simfonia Psalmilor*". Dar mai înainte, răspunzînd chemării lui Diaghilev mai întîi, a Idei Rubinstein apoi, el va compune ultimele sale două balete europene : „*Apollon musagetul*" care ar fi putut fi de Rameau, și „*Sărutul zînei*" care putea fi de Ceaikovski ; un Rameau și un Ceaikovski corcite de Stravinski, bine înțeles. „*Apollon*" înseamnă, un an înaintea morții lui Diaghilev, prima întîlnire a lui Stravinski cu un tînăr coregraf care va deveni un fel de Diaghilev al anilor americani : George Balanchine. „*Sărutul zînei*" este o adevărată declarație de dragoste lui Ceaikovski, pe care Stravinski îl iubea mult mai mult decît pe Musorgski și companionii lui.

„*Simfonia Psalmilor*" este o lucrare ale cărei aspecte paradoxale merg și mai departe decît cele din „*Oedipus Rex*". Este, esențialmente, o operă corală, în care orchestra este redusă la instrumentele de lemn fără clarinete, harpă, două piane, cinele, tobă mare și instrumente de coarde fără notele de sus, numai violoncelele și contrabasul fiind reprezentate ; o orchestră care nu „sună", și asta intenționat, bineînțeles. Scriitura este de o severitate polifonică surprinzătoare și se reîntoarce, ca stil, la primele timpuri ale Renașterii.

În 1931, el va compune *Concertul pentru vioară*, pentru Samuel Dushkin, care îi va fi de un prețios ajutor pentru problemele de digitație și pentru cele referitoare la posibilitățile de execuție instrumentală. Dar în afară de aceasta este o operă greacă, ca „*Oedipus*", o muzică grandioasă și antică, în care solistul nu strălucește, în care sarcina sa este tot timpul ingrată, unde zbiară pe polifonii irealizabile. Mai ales a nu lăsa muzica să curgă, pare principiul constant al lui Stravinski neoclasicul. Cînd merge într-adevăr prea departe în această direcție, asistăm la eșecul „*Persephonei*", pe un libret de André Gide, compus în 1934, pentru Ida Rubinstein. Nu mai este o muzică abruptă, ingrată și stîngace ca pînă acum.

Să lăsăm nimicurile. Stravinski, occidentalul, europeanizatul, va trăi în America începînd din 1940. El va fugi nu numai de nazism, dar și de locurile unde își pierduse succesiv mama, prima lui soție, și una din fiicele sale. Din toate

Scanned with OKEN Scanner

acestea, nimic nu a trecut în muzica lui. În America, unde va deveni cetățean, el va începe o viață nouă, se va recăsători și va continua să creeze, schimbîndu-și în mod constant, idealul și optica. Din ce în ce mai cameleon, el se va adapta la noul său mediu și va ști să urmărească pas cu pas, într-un fel foarte surprinzător, evoluția modei și gustului muzical.

El este, la început, mai neoclasic decît oricînd cu o lucrare ca „*Simfonia în do*“ din 1940, în care gîndirea lui Haydn și pînă la aceea a lui Stamitz domină. El continuă la fel cu lucrări de circumstanță, ca „*Oda*“ în memoria Nataliei Kussewitzky, din 1943 ; și se va lăsa antrenat, în acești primi ani de viață în America, în încercări de muzică „ușoară“, punctată desigur de ironie, ca un anume „*Tango*“ din 1940, sau ca „*Circus-Polka*“. El se va reîntoarce la muzica de balet cu „Dansurile concertante“ și cu „Scenele de balet“ din 1944. Acestea sunt opere minore, în care se simte pătrunzînd angoasa unui anume vid. Atunci survine în 1945 „*Simfonia în trei mișcări*“ ; riguros neoclasică, tonală, bineînțeles, pînă în părțile ei fugate și politonale. Nu este aici, totuși, decît o coajă superficială ; dacă asculți fără să cunoști anul compoziției, și dacă zgîrii, auditiv vorbind, această coajă, ai o revelație și o mare surpriză : în această lucrare, Stravinski pare să încheie socotelile cu el însuși, căci ceea ce se aude nu este nici mai mult nici mai puțin decît scheletul „*Sărbătorii*“. Sunt aici ritmurile obstinate, și pînă la unele acorduri, zdrobite de intervale neobișnuite care amenință, o clipă, tonalitatea. Este o „*Sărbătoare*“ fără carne, fără mituri și fără sălbăticie, o „*Sărbătoare*“ intelectuală și rezonabilă ; o lecție de compoziție, un prim studiu pentru o operă care exista de mai bine de treizeci de ani, și mai este și o reflectare a ei lipsită de forță și de tinerețe.

Este un fel de testament, dar nu al unui muribund ci, dimpotrivă, al unuia care demarează din nou în viață. El se va lansa la început compunînd, în același timp cu Simfonia, Sonata pentru două piane, apoi, în 1945, pe lîngă „*Ebony Concerto*“ — o recreare în stil de jaz, în întregime în spiritul neoclasicismului lui dintotdeauna — una din capodoperele sale, admirabilul „Concerto în re“ pentru orchestră de coarde. Această lucrare amintește prin factura ei ultima perioadă europeană, „*Concertul pentru două piane*“ din 1935,

Scanned with OKEN Scanner

„*Duinbarton Oaks Concerto*“ din 1938, lucrări foarte contrapunctice, încadrînd baletul „*Joc de cărți*“, a cărui coregrafie definitivă va fi dată abia zece ani mai tîrziu de Janine Charrat.

Balanchine va lua cînd una cînd alta din aceste lucrări și „își va face mîna“ pe ele, așteptînd compoziția, în 1947, a lui „*Orfeu*“, o culme a acestei ultime faze a neoclasicismului lui Stravinski. Desigur, el utilizează în această partitură, dacă o citești cu obiectivitate, procedee și forme ale muzicii evului mediu și Renașterii ; este însă numai o iluzie, pentru că opera se întoarce mult mai departe în trecut : ea prezintă, și cu un farmec continuu, o idee a ceea ce putea fi muzica greacă primitivă. Aceasta se percepe atît din utilizarea modurilor a căror descriere o găsim în Pythagora, cît și din combinațiile de culori pe care le bănuim a fi avut originea sub cerul etern al sudului Greciei. Și apoi tratarea melodică a harpei nu pare să se fi născut de sub chiar degetele lui Orfeu ? Un fapt important mai este de semnalat aici : nu există nici urmă de caricatură sau de stîngăcie în această operă (ca și, de altfel, în „Concertul în re“) ; ne aflăm în fața pregătirii, plină de reculegere, a „*Liturghiei*“ din 1948. Aci ni se deschide universul lui Guillaume de Machault, și de abia dacă Stravinski, cel dintotdeauna conștient, își mai arată vîrful urechii. S-au organizat, în Europa, după război, concerte în care „*Liturghia de încoronare a lui Carol V*“, de Machault era cîntată ca preludiu la „*Liturghia*“ lui Stravinski, și era greu să deosebești stilul celor două opere. După testamentul muzicianului Stravinski, cu „Simfonia în trei mișcări“, s-ar fi zis că avem aci testamentul omului și al evoluției sale din 1920, mai departe, pentru că întocmai ca și o lucrare ca această „Liturghie“ el părea să se ridice din străfundurile istorice ale Occidentului.

După aceasta, încercarea lui de a ocupa un loc în galeria compozitorilor occidentali de operă a fost o greșeală. Opera sa „*Rake's progress*“ pe un libret de Auden și Kalman după o serie de gravuri de Hogarth, este un eșec în încercarea sa de a face o sinteză între Mozart și Verdi, și aceasta

pentru o dublă raţiune : în primul rînd, pentru că era vorba de doi din marii melodişti ai istoriei muzicii, şi de cei mai mari oameni de teatru din istoria operei. Stravinski nu era nici unul nici altul, şi nu a fost niciodată ; el a încercat aşadar o elaborare foarte conştiincioasă şi foarte bine scrisă, dar melodia şi drama rămîn deopotrivă absente. Montată la Veneţia în 1951, sub direcţia compozitorului, într-o realizare scenică, trebuie s-o spunem, dezastruoasă, opera nu s-a mai ridicat niciodată din această primă cădere, nici chiar la Paris unde, cîţiva ani mai tîrziu, Opera comică îi dădu, în franceză — originalul era în engleză — o strălucită realizare care a făcut, pentru o clipă, impresie.

Dar dezorientarea lui Stravinski, este evidentă în timpul acestei perioade. Această nereuşită nu putea fi decît o renunţare la neoclasicism. Aşa a fost, ba chiar mai mult : o renunţare totală la limbajul armonic tonal pe care Stravinski, opus lui Schönberg şi discipolilor lui, îl impusese Europei şi chiar Americii, nu numai de la începuturile perioadei neoclasice, în realitate din totdeauna, de la *„Pasărea de foc“*, *„Petruşca“* şi *„Sărbătoarea“*.

În chiar momentul premierei operei sale *„Rake's progress“* la Veneţia, lui Stravinski, care se afla în trecere prin Europa, unul din tinerii săi discipoli şi fanatic devotat, Robert Craft, îi atrase atenţia asupra lui Webern. Acesta ştiu, în decursul anilor şi pînă la moartea lui Stravinski, să se facă indispensabil ; Craft, îi povesti viaţa anonimă a lui Webern, îl duse la mormîntul acestuia, şi îl iniţie, în sensul propriu al cuvîntului, în partiturile sale, pe care casa de editură Universal abia începea să le tipărească. Aceasta a însemnat pentru Stravinski fulguranta revelaţie a unei vieţi, a unui caracter, a unui destin atît de opuse cu ale lui. Îl detestase toată viaţa pe Schönberg, care îi plătea, de altfel, cu aceeaşi monedă. Se dedică deci cu totul lui Webern, aderă cu umilinţă la şcoala lui, tocmai în momentul cînd noul tineret al Europei îl descoperea şi el şi nu se mai închina decît lui, chiar dacă se înşela. Acest tineret avea în curînd să-l depăşească pînă la absurd atît pe Webern cît şi pe Stravinski, care nu a mers niciodată mai departe de dodecafonis-

mul clasic de stil webernian în operele pe care începu să le compună în 1953 : un „*Septuor*“ din acel an, al cărui efect de surpriză la premiera lui la Roma a fost enorm, pe urmă, după diverse încercări pe versuri de Dylan Thomas — un tînăr poet pe care îl iubea mult și care tocmai murise — strălucita surpriză a „*Canticum sacrum*“-ului, în 1956, la San Marco din Veneția. Dar începînd cu această operă, Stravinski este, o dată mai mult urmărit de demonul sintezei retrospective : numai mișcarea centrală a lucrării este dodecafonică, cele două mișcări laterale se supun unei evidente conduite modale. Va fi la fel, în 1957, cu baletul „*Agon*“, compus la inițiativa lui Balanchine. În sfîrșit, după încă alte încercări, „*Threni*“ din 1958, create la *Scuola San Rocco* din Veneția, vor fi o operă strict, unic și sever dodecafonică, și nu va mai fi niciodată altfel în operele compuse fără întrerupere pînă în 1966, toate de inspirație biblică și impregnate de o profundă și sinceră spiritualitate.

Această goană înainte a fost judecată în foarte multe feluri, și s-a vorbit — am vorbit și eu, de ce aș ascunde-o ? — de o ultimă metamorfoză a unui neoclasicism care, după ce se sprijinise pe Bach, Ceaikovski, Pergolese și cîțiva alții, se sprijinea în cele din urmă pe Webern. Stravinski, epigon al lui Webern ? Este un termen sever, dar care pare a se impune pentru că exceptînd „*Liturghia*“ de inspirație medievală și „*Orfeul*“ antichizant, în care nici un grăunte de sare mai mult sau mai puțin otrăvit nu venea să întineze deplina și inițiala sinceritate a discursului muzical, operele post-weberniene ale lui Stravinski sunt singurele în care, de la un capăt la celălalt, sinceritatea și umilința par întregi și nealterate. Cumințenia și resemnarea unui bătrîn ? Poate, dar mai mult decît atît : descoperirea, în sfîrșit, după o viață de fast și de glorie, a bucuriei retragerii și a secretului. Căci este într-adevăr o retragere pe care Stravinski a făcut-o cu „*Canticum*“ și mai ales cu „*Threni*“ : o retragere în deșertul în care Webern se reculesese, cu toată umilința. Și mai este ceva, și poate esențial : adoptîndu-i tehnica, Stra-

Scanned with OKEN Scanner

vinski, și numai el, a știut să dea idealului de simplitate al lui Webern, adevăratele lui dimensiuni. El a știut, compunînd conform ideilor lui Webern, să le dea dezvoltarea și amploarea pe care „inconsistentul" Webern — Scherchen dixit — nu știuse niciodată să le dea. Cele mai bune opere dodecafonice ale lui Stravinski, realizează în sfîrșit ceea ce Webern nu putuse decît visa. Adevăratul moștenitor al lui Webern nu este Boulez, nici vreunul din tovarășii lui ; este Stravinski care, completîndu-l într-un anumit fel, si-a justificat tentativa și rolul de precursor în fața istoriei. Și nu este puțin lucru.

Scanned with OKEN Scanner

Paul HINDEMITH

Ciudat, într-adevăr, este destinul acestui muzician. Născut la Hanau, lîngă Frankfurt, în 1895, mort tot la Frankfurt în 1963, băiețelul de unsprezece ani fuge de acasă pentru că ai lui voiau să-l împiedice să învețe muzica. Este găsit și i se dă totuși voie să învețe vioara la Conservatorul din Frankfurt, unde trăiește curînd singur și-și cîștigă existența cîntînd în braserii. El lucrează și compoziția, dar aceasta pentru a arunca peste bord tot ceea ce învățase în prima perioadă a vieții sale de creație. La 20 de ani este violonist la Opera din Frankfurt ; lucrează cu temei viola, care va deveni instrumentul lui preferat, și ca violist al Cvartetului *Amar* va parcurge Europa, interpretînd repertoriul clasic și multe opere moderne, unele chiar ale sale, un prim Cvartet mai ales, care, prezentat la festivalul de la Donaueschingen în 1921, a provocat o enormă impresie și un foarte binefăcător scandal. Din acea zi, Hindemith va fi considerat, timp de mai mulți ani, ca revoluționarul numărul unu al Germaniei muzicale. Muzician pînă în vîrful unghiilor, un „Vollblutmusikant", cum spun germanii, el își dezvoltă virtuozitatea de altist pînă la punctul de a crea, în 1929, la Londra, Concertul pentru violă de William Walton. Tot el va fi acela care va crea și va cînta în lumea întreagă propria lui „*Trauermusik*" („Muzică funebră") pentru același instrument, una din paginile cele mai frumoase și cele mai intense în exprimare.

Exprimarea : în fond pentru ea, cu ea și împotriva ei Hindemith se va lupta toată viața, și această luptă paradoxală și contradictorie explică poate variațiile surprinzătoare ale ideilor sale în materie de scriitură muzicală. Primele sale lucrări, din perioada de la Donaueschingen, unde contribuise la crearea acestei prime serii de concerte anuale, de la 1921 la 1927, și a primelor festivaluri ale Societății internaționale de muzică contemporană, sunt violente, brutale, teribil de „disonante" ; el dă impresia că vrea să dărîme totul, că puțin îi pasă de regulile fundamentale ale tonalității, de sunetul frumos și de romantism, astfel cum erau reprezentate în Germania de un Richard Strauss cu geniu, de un **Hans Pfitzner** — născut în 1869 la Moscova, mort la Salzburg în 1949 — într-o mediocritate epigonală. Și totuși, același Hindemith, spre sfîrșitul vieții, va ajunge să-i semene lui Pfitzner, să-l depășească chiar în epigonismul lui, cu o operă ca *„Armonia lumii"*, al cărei erou este astronomul Kepler. Înaintea lui însă, cei doi muzicieni vor fi oferit repertoriului german, dacă nu internațional, fiecare în felul lui, o operă nelipsită nici de valoare, nici de frumusețe : Pfitzner, în 1912, *„Palestrina"*, și Hindemith, în 1934, *„Mathias pictorul"*, două drame ale căror personaje principale sunt artiști creatori, în opoziție cu lumea exterioară și exigențele ei sociale și politice.

Pentru Hindemith acest subiect era în parte autobiografic. El era, în tinerețea lui de revoluționar, cu totul de acord cu îndrăznelile democratice și sociale ale tinerei Republici germane : din 1927 este numit profesor de compoziție la Conservatorul din Berlin. Dar obstacolele nu vor întîrzia să se ivească, și la instaurarea nazismului, Hindemith, care nu era nici evreu nici comunist, este gonit din postul său. Muzica lui de cameră, numeroasele lui *„Kammermusiken"*, cantitatea impresionantă de opere concertante pentru aproape toate instrumentele, operele sale bufe mai ales, foarte nerespectuoase ca ordine stabilită și morală curentă, ca *„Sancta Susana"*

care, în 1921, nu a putut fi jucată decît sub protecţia poliţiei, ca „*Nusch-Nuschi*“ pentru teatrul de marioneete, şi „*Mörder, Hoffnung der Frauen*“ („Asasinii, speranţa femeilor“), pe un libret ai pictorului impresionist Oskar Kokoschka, amîndouă din acelaşi an, nu putea decît îngrozi pe ignoranţii care veneau la putere în Germania şi care sub aspecte fals revoluţionare nu erau decît reprezentanţii prost deghizaţi ai marii burghezii industriale din Rhenania şi alte locuri, îmbuibată de o morală sterilă şi de prejudecăţi imperiale.

Şi totuşi, dacă aceştia ar fi avut cît de cît puţin „miros“, ar fi simţit că încă de la „*Marienleben*“ din 1927, un ciclu de melodii cu pian pe poeme de Reiner Maria Rilke, Hindemith făcuse, foarte prudent deocamdată, o cotitură spre neoclasicism. Desigur, această primă versiune „*Marienleben*“ conţinea încă destule îndrăzneli, care îi vor părea inadmisibile lui Hindemith cel din 1936 ; el le va corecta cu grijă şi va publica o nouă versiune a acestei opere întrutotul conformă noului său ideal estetic, modalizînd în manieră antică. Din aceeaşi perioadă, a primului „*Marienleben*“, datează şi alte opere bufe ca „*Hin und zurück*“ (Dus-întors“) şi „*Neues vom Tage*“ (Ştirile zilei), ca şi una din marile opere ale lui Hindemith, opera „*Cardillac*“, inspirată din nuvela lui E.T.A. Hoffmann „*Domnişoara de Scudéri*“. Acest „*Cardillac*“, deja o dramă a artistului în opoziţie cu lumea, şi care ajunge pînă la crimă, a avut, şi ea, mai multe versiuni pe care teatrele lirice germane, şi astăzi încă, le prezintă pe rînd, justificînd de fiecare dată alegerea lor prin argumente estetico-filosofice, cum nu poţi găsi decît în programele de teatru germane. Toate aceste opere mai fac parte din perioada „tînărului“ Hindemith, plin de viaţă şi de umor ; dar limbajul armonic şi al instrumentaţiei a devenit mai cuminte, mai accesibil. Terenul pentru teoriile definitive ale „profesorului“ Hindemith în materie de scriitură muzicală era pregătit.

Hindemith expune aceste teorii — ce ironie ! — chiar în anul fatidic 1933, în al său „*Unterweisung in Tonsatz*“, „Tratat de compoziţie“. Ca şi Schönberg, el porneşte de la

Scanned with OKEN Scanner

cele douăsprezece jumătăți de tonuri ale gamei cromatice, totuși nu gama temperată, împărțită de la Bach, încoace, în douăsprezece jumătăți de tonuri egale, o ia el în considerație. Gama „naturală", fundată pe armonicele unui sunet fundamental îi va servi ca suport la stabilirea teoriilor sale. Din relațiile acestor armonice între ele, el deduce o nouă ordine a gamelor majore și minore ; revine, dacă vreți, la vechile moduri, dar le va trata și le va combina tonal, într-un spirit totuși arhaizant, care va da celei mai mari părți a operelor sale de maturitate, acel aer sticlos și înghețat care le împiedică, s-ar spune, de a trăi în profunzime, de a se dezvolta normal. Vor fi, din fericire, excepții, în care creatorul Hindemith dă impresia că l-a uitat puțin pe teoretician : „Mathis pictorul", pe care am mai citat-o, face parte dintre acestea, ca și baletul „*Nobilissima visione*". Dar într-un alt balet, „*Hérodiade*", după poemul lui Mallárme, Hindemith s-a căznit să facă să corespundă liniile melodice încredințate unor instrumente cu prozodia versurilor poemului ; încă un exemplu al acestei ciudate nevoi de sistematizare care îl va urmări toată viața pe el care îi reproșa lui Schönberg și discipolilor lui că fac „muzică pentru hîrtie".

În 1940, instalat deja în Statele Unite, el publică „Ludus tonalis" pentru pian, care este ilustrarea teoriilor expuse în Tratatul de compoziție, și despre care visează că va ocupa în secolul XX, locul unui nou „Clavecin bine temperat". Căci, lucru foarte ciudat, dacă Hindemith a fost gonit din Germania pentru că era prea „revoluționar", el nu încetează, tocmai din acel moment, să caute căile „înțelepciunii". Să fie oboseala de a crea, dorința de a place tuturor și cu orice preț ? Este încurajat și de pasiunea lui pentru învățământ, de contactul zilnic cu elevi tineri care sunt, cei mai mulți, potrivnici îndrăznelilor într-adevăr „moderne". Gonit de la Berlin, el va accepta un post important la Ankara, în Turcia, unde va fi însărcinat să pună pe picioare și să organizeze o viață muzicală de tip occidental, încă neexistentă ; și aci este impresionat de nevoile „naturale" ale urechilor simple, obișnuite cu

Scanned with OKEN Scanner

scăderile modale folclorice, și cu nici altceva. Compusese toată viața „Gebrauchsmusiken", „Muzici utilitare" pentru coruri sau ansambluri instrumentale, special destinate copiilor, elevilor și adulților amatori ; și pe aceștia din urmă visa să-i scoată astfel din încrustarea lor clasic-romanică, să-i facă să cînte altceva decît eternele cvartete de Haydn. Dar procedînd astfel, era obligat, sau cel puțin se simțea obligat să facă concesii, să nu compună prea „fals", pentru a nu înspăimînta binevoitorii. Era un drum periculos, care l-a condus pe Hindemith la academismul ultimilor lui ani.

În 1939 Hindemith s-a instalat în Statele Unite, ca profesor la Universitatea de la Yale. El se va întoarce în Europa în 1952, ca profesor la Universitatea din Zürich. Unanim respectat pentru opera lui imensă, din care însă răsar numai cîteva mari lucrări, el va prelua în acel moment ștafeta lui Pfitzner proclamînd public că detestă muzica într-adevăr modernă, și în special muzica dodecafonică. Într-o serie de conferințe făcute la Mozarteum din Salzburg în anul întoarcerii sale, el a profetizat cu o violență înverșunată moartea muzicii dodecafonice, „născută, spunea el, din temperarea egală și care va muri cu ea". Nu se înșela, căci moartea dodecafonismului și a serialismului integral a coincis într-adevăr cu înscăunarea muzicii electro-acustice care, prin definiție, nu poate lucra decît cu intervale „naturale", sursele electronice fiind ferite de corectări, de come. Dar, în definitiv, ce importanță mai putea avea aceasta ? Că Stravinski și cohortele sale au combătut dodecafonismul în Franța, că Hindemith și trupele lui, într-adevăr mai slabe, l-au combătut în Germania, nu a împiedicat crearea unui anumit număr de capodopere datorate trinității vieneze ; și aceasta este esențialul. Mai mult decît atît : nu din pricină că Stravinski în Franța și Hindemith în Europa centrală au proclamat persistența și superioritatea muzicii tonale, această muzică a mai produs capodopere, ci, pur și simplu pentru că autorii lor erau personalități puternice și că aveau ceva de spus ; și aceasta este esențial.

Scanned with OKEN Scanner

Hindemith a putut da iluzia că posedă o personalitate — și aici găsim aspectul tragic al vieții și activității sale — prin trăznelile tinereții sale, ca și prin stăpînirea și profunzimea umană a unor opere de maturitate ; dar în cele din urmă în el nu erau la toate epocile, decît străfulgerări, uneori foarte impresionante dar repede, prea repede resorbite. Acest „revoluționar" al anilor 20, acest „Herr Professor" al anilor 40 și 50 a lăsat poate ceea ce era în el muzică vie la vestiarul braseriilor unde cînta, încă de copil. La șaizeci de ani împliniți, nu a putut suporta tăcerea care, din ce în ce mai grea se instala în jurul muzicii sale, în timp ce tineretul lumii arunca artificii cu care evident nu avea ce face. Pentru el nu exista, ca pentru Stravinski, un Webern de desăvîrșit. Destul de repede, după eșecul „Armoniei lumii" la München, în 1957, sănătatea lui fizică s-a resimțit de zguduitura profundă a sănătății sale morale ; s-a stins, înainte de vreme, în amărăciunea unei retrageri pe care o lume pe care o simțea disprețuitoare și dușmană i-o impusese.

Scanned with OKEN Scanner

NEOCLASICISM ŞI EXPRESIONISM ÎN TONALITATEA RESTABILITĂ

Personalitatea, incomparabil mai puternică a lui Igor Stravinski decît a lui Paul Hindemith, a avut drept rezultat o instaurare mult mai solidă a neoclasicismului în Franța decît în Germania, în epoca dintre cele două războaie mondiale. În aceasta din urmă, a subzistat un curent expresionist foarte puternic, chiar în afara influențelor posibile (dar foarte limitate în acea epocă) ale școlii lui Schönberg. Desigur, nici o personalitate excepțională nu s-a manifestat, în momentul acela, în interiorul acestui curent și muzica expresioniștilor germani neatonali este aproape cu desăvîrșire uitată.

Totuși, aceste izvoare erau solide și străvechi, ducînd, pentru anume muzicieni, pînă la perioada dinaintea războiului din 1914—1918. Într-o optică, de atunci, complet modificată, este greu să-ți da seama, de exemplu, de importanța, chiar de celebritatea unui compozitor ca **Franz Schreker**, născut la Monaco în 1878, mort la Berlin în 1934. În 1912, opera sa *„Der ferne Klang“* (*„Ecoul îndepărtat“*) a fost reprezentată și a făcut o imensă senzație. Era o operă de un expresionism considerat morbid și decadent chiar în vremea aceea, un expresionism pe lîngă care acela al lui Strauss și al „Salomeei“ sale putea să apară, la urma urmei, foarte măsurat și clasic. În 1918, această operă a fost urmată de *„Die Gezeichneten“* (*„Însemnații“*); dar cuvîntul francez

(„*Les Marqués*“ n. tr.) nu redă nici pe departe forța tragică a cuvîntului german, care desemnează într-adevăr ființe bătute, lovite, strivite de soartă, însemnate, da, printr-un fel de blestem ; în cazul de față al obsedaților sexuali, al căror sînge este viciat de ceea ce, în vremea aceea, era încă considerat boală rușinoasă și nevindecabilă, sifilisul. Și toate acestea erau împinse pînă la un simbolism, la generalizări care, șaizeci de ani mai tîrziu, te pot face să zîmbești, dar care erau înfiorzitor de tare luate în serios de către toți obișnuiții cercurilor literare extremiste, de către noii „damnați“ ai Germaniei imperiale, după cei din Prusia începutului de secol XIX. Și muzica acestor opere era deopotrivă un amestec de neoromantism exacerbat și de „impresionism“ importat din Franța, de un patetism care a îmbătrînit foarte repede, pentru a sfîrși prin a părea fals, chiar ridicol, dar care, în vremea aceea nu-și rata niciodată efectul.

Schreker a făcut, între altele, și o însemnată carieră în învățămîntul muzical : profesor de compoziție la Academia de muzică din Viena din 1912 pînă în 1920, apoi director al „Hochschule“-ei din Berlin din 1920 pînă în 1932, în același timp cînd acolo era profesor Schönberg ; și la instaurarea nazismului au fost nevoiți să părăsească amîndoi instituția, pentru că erau evrei, Schreker a murit doi ani mai tîrziu, zdrobit, fără putere, iar opera i-a fost dată uitării, nu fără a fi format elevi care au parcurs, desigur, căi cele mai adeseori foarte depărtate deale sale. Astfel, **Ernst Krenek,** născut la Viena în 1900, care a cunoscut un succes extraordinar, în 1927, cu „*Jonny spielt auf*“ („Jonny cîntă, toată lumea dansează“) în care a utilizat, printre primii, stilul și modalitățile sonore și ritmice ale jazului în muzica zisă „serioasă“. Este un formidabil temperament teatral, dar aceasta nu a fost de ajuns pentru a asigura operelor lui, „*Viața lui Oreste*“ din 1930 și „*Carol V*“ din 1934, perenitatea. Aceste opere sînt totuși adesea reluate în Germania, unde sistemul foarte răspîndit al abonamentelor și al asociațiilor de spectatori asigură întotdeauna un public de

bază, chiar pentru operele pe care nimeni, sau aproape nimeni nu s-ar duce să le vadă din proprie inițiativă, fără a fi împins de obligația morală de a-și „cheltui" abonamentul, care-i dă dreptul pe de altă parte la „Trubadurul" și „Nevestele vesele din Windsor". Surprizele nu lipsesc pentru anumiți compozitori care dau impresia de a cădea periodic în uitare. Astfel, o operă a lui Krenek din 1924, un oratoriu scenic, „*Die Zwingburg*" („Castelul întărit") a fost reluat patruzeci de ani mai tîrziu la Florența cu un mare succes. Între timp, mai bine spus de la stabilirea lui în America, în 1938, Krenek s-a întors către dodecafonism, și mai tîrziu chiar spre serialismul integral, cu o bună credință și o seriozitate înduioșătoare. El continuă să compună operă peste operă, a căror soartă cu siguranță nu va fi diferită de aceea a operelor vechi, scrise cu aceeași onestitate și o egală credință în calitățile esențialmente expresive ale muzicii.

Ca și Krenek, **Kurt Weill** nu s-a lăsat niciodată influențat de idealul neoclasic al lui Hindemith, al cărui contemporan a fost și totodată coleg apropiat în viața muzicală berlineză dintre cele două războaie. Și el s-a bucurat de o celebritate extraordinară, poate ceva mai durabilă decît a lui Schreker și Krenek, pentru că și-a legat soarta de Bertolt Brecht, unul din cei mai mari autori dramatici ai epocii, și pentru alte rațiuni, care țin de extrema facilitate a muzicii sale, cinematografia preluînd cel mai mare succes al lui, „*Opera de trei parale*". Născut la Dessau în 1900, mort la New York în 1950, alt emigrant ilustru al persecuțiilor naziste, Weill s-a bucurat multă vreme de favoarea muzicienilor și mai ales a comentatorilor, de altminteri cei mai extremiști și cei mai „inovatori"; așa s-a întîmplat și cu Gershwin. S-ar spune că pînă și cei mai ireductibili avangardiști simt uneori nevoia să-și refacă o virginitate plonjînd în muzica ușoară. Căci muzica lui Weill este muzică ușoară și nimic altceva; cea din „*Opera de trei parale*" este reușită și agreabilă de ascultat, aceea din „*Mahagonny*", din același an 1928 este ratată, dar a avut și ea foarte mult succes. Ajuns la New York în 1934, după ce mai dăduse o muzică de balet cîntat, „*Cele șapte păcate capitale ale micii burghezii*", obligat să-și cîștige exis-

tența fără a trebui să dea socoteală de adevăratele lui tendințe și posibilități, se apucă să scrie operete — încă nu se spunea „*musical*" — pentru teatrele de pe Broadway, care țineau fiecare un sezon și care au căzut toate într-o uitare absolută. Mort înainte de vreme, cea care a știut să-l salveze timp de douăzeci de ani de la uitare cîntîndu-i cîntecele, și înregistrîndu-le, a fost soția lui, Lotte Lenya — era meseria ei, pe care o făcea foarte bine.

Mult mai complexe și mai diferențiate sunt cazurile lui Werner Egk, Carl Orff și Wolfgang Fortner, toți contemporani cu o diferență de cîțiva ani, cu Hindemith, și avînd chiar, ultimul din ei și cel mai tînăr, să-i sufere, pentru un timp, influența. Dar adevărata apariție a acestor trei compozitori nu s-a produs decît după războiul din 1939—1945 ; ei se integrează într-adevăr, în viața muzicală germană și europeană a acestei perioade noi, și activitatea lor continuă azi. Ei vor fi analizați cronologic, la locul cuvenit.

Oricare ar fi reputația actuală sau valoarea reală a tuturor acestor muzicieni, niciodată, printre discipolii lui Hindemith, nu s-a găsit unul singur de aceeași importanță, fie ea chiar relativă sau datorată mai ales unor fenomene de modă. Cine, în afară de cercurile restrînse ale muzicologiei germane, cunoaște muzicieni ca Harald Genzmer, Hugo Distler sau Ernst Pepping ? Mai valoros este Hermann Reutter, născut în 1900 la Stuttgart, care continuă, uneori în mod fericit, tradiția Liedului romantic german. El este, din toți muzicienii influențați de Hindemith, cel mai independent printr-un temperament fundamental romantic care a rezistat întotdeauna, pe de o parte exceselor tinereții lui Hindemith, pe de alta stilului glacial al maturității sale. El a compus, în afară de mai multe cicluri de Lieduri, cel puțin zece opere și oratorii, care toate au fost prezentate în public, deoarece politica culturală germană permite să fie prezentat orice ; dar dacă ele nu au rămas în dosare, marile opere ale lui Reutter, s-au întors foarte repede în coperțile lor, după cîteva succese efemere, în așteptarea ca, într-o zi, la unul din cele 80 de teatre lirice germane, fără a mai vorbi de asociațiile de concert, să se facă o nouă încercare.

Scanned with OKEN Scanner

În 1924, anul în care Hindemith se bucura din plin de reputația de tînăr revoluționar, murea la Berlin un muzician despre care s-ar fi putut vorbi, din punct de vedere cronologic, mai devreme în această carte : **Ferruccio Busoni,** născut la Empoli în 1866, din tată italian și mamă germană. Dar adevărata lui importanță nu s-a vădit decît în momentul în care neoclasicismul înfrunta dodecafonismul începînd din 1925, după moartea sa. Era, înainte de toate, un prodigios pianist, cel mai mare, desigur, de la Liszt încoace ; era însă și un compozitor și un teoretician care medita mult asupra destinului muzicii de la începutul secolului XX. El a lansat termenul de „neue Klassizität", „noul clasicism", în 1920, exact atunci cînd neoclasicismul se instala triumfal la Paris ; anumiți comentatori se folosesc de el mai mult decît de Stravinski și de Hindemith pentru a combate atonalismul și consecințele acestuia în numele neoclasicismului. Cel mai ciudat este că, într-o lucrare din 1907, Busoni prevedea necesitatea de a face tabula rasa din scriitura folosită atunci, a prevăzut chiar și înscăunarea unui compozitor ca Schönberg, care putea pune capăt tocmai la „tot ce exista" înainte pentru a lărgi la infinit posibilitățile muzicii „repornind de la zero" și beneficiind de o libertate totală pentru suprimarea regulilor vechi și edificarea unei discipline noi. Dar atonalismul, apărut puțin mai tîrziu, și care corespundea atît de bine cu proprile lui previziuni, l-a speriat ; nu numai că nu l-a adoptat în lucrările sale, mai ales pianistice, dar, indirect, l-a combătut teoretic, lansînd ideea „noului clasicism", care era într-adevăr, orice s-ar fi spus o întoarcere la surse și în special la secolul al XVIII-lea. Puțin timp înaintea morții, el termina, în 1923, lucrarea sa muzicală cea mai importantă, opera *„Doktor Faustus"*, care este o ilustrare practică și pertinentă a idealului său clasic, pe care a avut timp să-l proclame și să-l exemplifice înainte de a muri.

Personalitatea imensă a lui Stravinski a dus, am spus-o, la triumful neoclasicismului în Franța, la Paris, care a fost, mai mult ca oricînd, între 1920—1938 capitala muzicală a lumii occidentale. Dar, printr-un paradox care e numai aparent, tocmai aci, în cadrul foarte general al unei estetici puse în lumină de Stravinski și apărată de admiratorii săi, s-au

Scanned with OKEN Scanner

născut personalitățile cele mai puternice ale muzicii acelei epoci, s-au manifestat, s-au dezvoltat în contracurent cu dodecafonismul ferecat în citadela sa vieneză și neieșind de acolo decît după 1945. Această perioadă a fost aceea a unei pleiade impresionante de muzicieni de prim plan, de opere extrem de importante care au îmbogățit patrimoniul universal al muzicii. Pe acest drum creator foarte mulți muzicieni s-au opus lui Stravinski, fără a se ralia pentru aceasta dodecafonismului, și tocmai forța personalității lui Stravinski le-a permis, o dată admise cadrele generale pe care le trasase, de a-și întări și a-și afirma propria lor personalitate. Printr-o stranie întorsătură a lucrurilor, cel mai puternic, cel mai personal din acești muzicieni — înainte chiar de Honegger și de Milhaud, fără a mai vorbi, mai tîrziu, de Jolivet și de Messiaen, care vor reprezenta o nouă etapă, va fi *Serghei Prokofiev*, „concetățean" cu Stravinski, prin filiație, naționalitate și temperament.

Scanned with OKEN Scanner

Serghei PROKOFIEV

Rareori o carieră avea să fi fost mai exploatată din punct de vedere politic, și în sensurile cele mai opuse. Pentru unii — și aceștia sunt cei mai numeroși în Occident — numai perioada americană și perioada pariziană a lui Prokofiev, sunt demne de luat în considerație. Pentru ceilalți, numai perioada sovietică, din 1933 pînă la moarte este singura care i-a permis să se găsească pe sine. Își iubea cu pasiune patria ; de altfel, cu greu am putea găsi un rus care să nu și-o iubească. Rușii au suportat întotdeauna — sau mulți din ei — cele mai grele oprelișți, dar nu și-au părăsit țara, la fel ca rușii în secolele trecute, și mai ales, din secolul al XIX-lea, cu toată greaua opresiune țaristă.

Foarte puțini sunt iarăși cei care, cunoscînd într-adevăr toată opera lui Prokofiev, sau cel puțin operele lui esențiale din toate epocile vieții sale creatoare, recunosc ceea ce este totuși o evidență : în realitate, Prokofiev nu și-a schimbat niciodată nici stilul, nici maniera. El a evoluat, ceea ce este cu totul alceva, întocmai ca toți marii maeștri ai tuturor timpurilor, și mai ales la fel ca marii lui „colegi" din secolul XX, cu Stravinski în frunte ; a evoluat însă în cadrul foarte general al aceluiași limbaj, limbajul tonal. Disonanțele, impactele sonore cele mai brutale, politonalitatea nu au jucat niciodată la Prokofiev un alt rol decît la Stravinski sau la Milhaud : ei mai degrabă au exaltat tonalitatea decît au persecutat-o, mai degrabă au salvat-o și au stabilizat-o decît i-au amenințat rolul.

Scanned with OKEN Scanner

Și aceasta se adeverea la Prokofiev, începînd cu primele lui două concerte pentru pian și „*Suita Scită*“ și terminînd în acea muzică pentru film devenită cantată din „Aleksandr Nevski“.

Este chiar surprinzător să constați în ce măsură rămîne nealterat limbajul personal al lui Prokofiev, și mai ales stilul său melodic și armonic. El rămîne nealterat chiar trecînd prin toate avatarurile epocilor sale creatoare. Prokofiev este unul din acei compozitori, foarte rari în realitate, cărora li se recunoaște imediat scriitura și „felul de a face“ ; sunt de ajuns cîteva măsuri ale unei opere a lui, despre care, chiar dacă nu am cunoaște-o putem spune : este Prokofiev. Și aceasta este mult mai adevărat pentru el decît pentru Stravinski, pe care îl cunoaștem mai cu seamă prin alura pe care o iau stîngăciile sale de compoziție, voite sau nu ; și este tot atît de adevărat pentru Milhaud, cu care seamănă cel mai mult pe acest plan. Cît s-a spus, cît s-a scris că „*Romeo și Julieta*“ înseamnă o întoarcere la estetica lui Ceaikovski ! Este o absurditate, căci faptul de a fi compus un „mare balet“ în trei acte nu este suficient pentru ca acest balet să semene în mod automat cu „*Lacul Lebedelor*“. „*Romeo și Julieta*“, care este din 1936, și „*Cenușăreasa*“, din 1944, seamănă mult mai mult cu „*Bufonul*“ al aceluiași Prokofiev, care este din 1920, fără a mai vorbi de „*Fiul risipitor*“ din 1929. Există o curbă melodică „Prokofiev“, există anumite feluri de a modula „Prokofiev“ care fac din el unul din compozitorii cei mai personali, cei mai tipici ai primei jumătăți a secolului al XX-lea.

Desigur, Prokofiev al anilor 20 este mai ironic, mai caustic și mai agresiv decît Prokofiev al anilor 30, care își va lărgi și mai mult lirismul. La o adică însă „*Îngerul de foc*“, poate opera cea mai puternic lirică a lui Prokofiev — ceea ce nu împiedică să fie și cea mai dramatică — este din 1927, dar a rămas necunoscută, în afara cîtorva inițiați, timp de aproape douăzeci de ani : în 1935, Koussewitzky a executat un act, sub formă concertantă, la Paris, și de abia în 1955 opera a fost creată pe scenă și integral la Bienala de la Veneția. Nenumărate alte opere ale lui Prokofiev au rămas multă vreme în dosare, mai ales în domeniul liric. În afară de atitudinile poli-

tice părtinitoare, aceasta explică și anumite judecăți sumare și fragmentare, și care au rămas așa.

Printre dușmanii lui, printre cei care gîndesc că întoarcerea lui a coincis cu decadența lui creatoare, sunt puse cu bună știință în evidență anume opere de circumstanță, ca de exemplu cantata „*Garda păcii*". Procedînd astfel, se cam uită că un anume Beethoven a compus „*Biruința lui Wellington*"... Fără a mai vorbi de primii ani, înainte de prima plecare a lui Prokofiev în America ca pianist-virtuoz, plecare foarte încurajată de Lunaciarski, comisar al poporului la Ministerul Culturii, care vedea în acest turneu un mijloc de a ridica prestigiul avangărzii artistice a patriei, o poziție foarte răspîndită în Rusia în acea vreme, mult mai mult decît înainte de Revoluție. Nu trebuie uitat că între 1933 și 1948 Prokofiev era considerat cel mai mare compozitor al țării și că putea face absolut tot ce voia. În această epocă totuși el a compus, între altele, operele „*Simeon Kotko*" și „*Logodna la mînăstire*" și cea mai mare parte din „*Război și pace*". Adevărat, această ultimă operă nu are norocul să placă necondiționalilor avangardismului, care consideră totuși că „*Oedipus Rex*" este o capodoperă ; fără îndoială pentru că în „*Război și Pace*", lirismul, cel adevărat, înflorește și este încă încetățenit în regatul muzicii. Și dacă ultimele lui opere apar mai „clasice" și mai senine decît cele din trecut, aceasta se explică printr-un fenomen de evoluție naturală ce se poate observa la mai toți marii creatori ai secolului al XX-lea, nu numai la Stravinski, „epigon webernian", pe cînd Boulez, atacantul lui de odinioară, devenit admirator necondițional se avînta în apele catastrofice ale serialismului integral, dar și la Schönberg. Cu Prokofiev odată mai mult se verifică faptul că muzica nu se naște din programe, teorii și chiar cercetări, ci din profunzimile întotdeauna surprinzătoare ale personalității.

Serghei Prokofiev s-a născut în 1891 la Sonțsovka, în Ucraina, dintr-o familie înstărită și a murit la Moscova în 1953. Precoce, micul Serghei, studiind pianul cu mama lui, compusese deja două opere și o simfonie cînd intră, la vîrsta de doisprezece ani, la Conservatorul din St. Petersburg. El va fi acolo elevul lui Nikolai Cerepnin și al lui Rimski-Korsakov, dar va străluci mai ales în clasa de pian, spre sa-

Scanned with OKEN Scanner

tisfacția profesorilor săi înspăimîntați de îndrăznelile tînărului compozitor : *„Sugestia diabolică“*, opus 4 pentru pian, primul lui *Concert pentru pian*, din 1910, al doilea din 1912, *„Suita Scită“* în sfîrșit, care provoacă, în 1916 la St. Petersburg, sub bagheta lui, un scandal asemănător aceluia al *„Sărbătorii Primăverii“*, cu diferența că aci era vorba de „muzică pură“, baletul *„Ala și Lolly“*, construit pe partitură, nefiind realizat decît la cererea lui Diaghilev — care îl va refuza — după sfîrșitul războiului. Căci și Prokofiev a fost „lansat“ de Diaghilev, într-un fel mai puțin absolut totuși decît Stravinski, mai ales după anii petrecuți de Prokofiev în Statele Unite ale Americii, din 1918 pînă în 1922.

Plecase la New York ca pianist, dar tot acolo i s-a reprezentat și prima operă, *„Dragostea celor trei portocale“*, o bufonerie legendară în care se vădea elevul lui Rimski Korsakov. I s-a cîntat și *„Simfonia clasică“*, compusă în 1917 în Rusia, care va deveni una din lucrările sale cele mai populare, nu așa cum s-a spus, pentru că „seamănă cu Haydn“ — ceea ce era o afirmație absurdă ; dimpotrivă, această simfonie este pe de-a întregul „Prokofiev“, melodic și armonic, turnată în formă de suită din secolul XVIII, așa cum va proceda Schönberg, cîțiva ani mai tîrziu, cu primele lui lucrări dodecafonice. Dar la Paris, în 1920, Diaghilev reprezentase „Bufonul“, rod al unei comenzi căreia muzicianul nu-i rezistase și care ar fi vrut să fie un fel de *„Petruşka“* în stilul lui Prokofiev. N-ar avea rost să negăm că exemplul și cariera fulgurantă a lui Stravinski din primii ani l-a obsedat în mod evident pe mezin. Va scăpa însă foarte repede de această obsesie ; între 1923 și 1933, perioadă în care se instalează la Paris, el a fost compozitorul care în raport cu Stravinski, și-a păstrat distanța cît se poate de clar și curajos ; personalitatea lui era destul de puternică pentru aceasta.

Pentru Diaghilev el va compune în 1925 *„Pasul de oțel“*, un balet consacrat glorificării erei industriale și eroilor ei, care erau, deja, în concepția lui Prokofiev, muncitorii. Este, fără îndoială, partitura lui cea mai violentă, cea mai agresivă de la *„Suita scită“*. În 1929, cîteva luni înaintea morții lui Diaghilev, acesta va prezenta pentru ultima lui stagiune la Opera din Paris, *„Fiul Risipitor“*, în coregrafia lui Balanchine, în care debuta în rolul principal Serge Lifar. Este o lucrare

Scanned with OKEN Scanner

ce emană un aer de seninătate și de clasicism departe de extravagantele acelora care, la Paris, alcătuiau totuși mediul lui natural, acei muzicieni, cei mai mulți străini de Franța, grupați sub insigna de *Ecole de Paris,* și pe care un ziarist care, de altfel, nu cunoștea nimic din muzică, îi va numi „făuritorii de note false veniți din Europa centrală". Doi ani mai devreme, teatrul *La Monnaie* din Bruxelles crea opera „Jucătorul", după celebra nuvelă a lui Dostoievski, o capodoperă de imaginație sub toate raporturile, de o mare îndrăzneală în scriitura vocală, în rapiditatea dialogurilor cîntate, o lucrare ai cărei strămoși sunt *„Falstaff"* și *„Gianni Schicchi",* dar al cărei umor negru și scrîșnitor este Prokofiev în stare pură. Se mai nasc trei simfonii în timpul acestei perioade pariziene, și trei concerte noi pentru pian, pe care le crează chiar Prokofiev sub bagheta lui Koussewitzky și Straram.

Una din aceste lucrări trebuie să ne rețină în mod deosebit atenția, și anume *Simfonia a Treia* al cărei material tematic și unele dezvoltări provin în întregime din partitura, terminată atunci, dar mucegăind în sertarele lui Prokofiev din *„Îngerul de foc".*

Prokofiev a conceput această lucrare prin 1923, după ce citise un roman de Briusov care trata despre unele cazuri de delir mistico-isteric din pre-Renaștere, din secolele XIV și XV. Povestea acestei femei care trăiește sub stăpînirea unui „înger de foc", o halucinație nocturnă care rămîne în stare de vis și pe care nu izbutește s-o „incarneze", care transferă apoi această obsesie, conform celor mai bune scheme psihanalitice asupra unui personaj real, acel „cavaler" pe care-l va urmări de aici înainte cu teribilele ei asiduități, l-a pasionat. Retrasă într-o mînăstire, ea va sfîrși prin a se goli de otrava care este în ea, pînă ajunge să provoace unul din acele fenomene de isterie colectivă printre călugărițe, pe care teologii le atribuiau diavolului și ale căror victime, și mai ales inspiratoare, botezate în cazul acesta vrăjitoare, sfîrșeau arse pe rug. Prokofiev era un om de o vastă cultură, la curent cu lucrările lui Freud, și apoi , dramaturg-înnăscut, conținutul teatral extraordinar al povestirii îl impresionase imediat. El făcuse, în epoca aceea, la începuturile stabilirii sale la Paris, un sejur de mai multe luni la Ettal, în Bavaria superioară, nu departe

Scanned with OKEN Scanner

de Oberammergau, loc devenit celebru pentru reprezentațiile religioase ce aveau loc o dată la zece ani. Avusese nevoie de această reculegere ca oaspete civil al unei mînăstiri celebre, după primele zguduiri ale vieții pariziene, a cărei agitație îl înspăimîntase și cu care, de altfel, nu se va putea obișnui niciodată. Asistase la spectacolele de la Oberammergau, și ceea ce văzuse, nu din reprezentație, ci și din reacțiile publicului, îl întăriseră în ideea noii sale opere. În sfîrșit, avu prilejul să i se destăinuiască lui Bruno Walter, celebrul dirijor care conducea în acea epocă stagiunile Operei din Chicago unde fusese creată *„Dragostea celor trei portocale“ ; pe* Walter proiectul operei îl entuziasmă și îi făgădui s-o dea în premieră la Chicago. Semnară chiar un contract și Prokofiev se puse pe lucru, un lucru intens și întrerupt de obligațiile obositoare ale carierei sale de virtuoz. Lucrarea terminată, Opera din Chicago dădu faliment, într-o țară în care subvențiile publice pentru instituțiile artistice nu există, și Prokofiev, profund zguduit, nu văzu nici o altă speranță de reprezentație ; chiar și curajosul teatru *La Monnaie* din Bruxelles, o clipă ofertant, a renunțat, pentru că punerea în scenă necesita cheltuieli enorme. Descurajat, convins că lucrarea lui se născuse moartă, Prokofiev îi utiliză temele pentru a Treia Simfonie.

Criza prin care trece fu foarte gravă, și acesta este anul în care revine în Rusia. În 1918, își părăsise țara pentru că simțea că acolo nu va putea să înceapă și să-și dezvolte cariera la care visa. Și iată că, zece ani mai tîrziu, se ciocnește pentru realizarea lucrării sale cele mai importante de pînă atunci, de incertitudinile și de capriciile nemiloase ale lumii capitaliste ; se vede la cheremul unui faliment, își privește anii de muncă împlinită zadarnici. Și se reintoarce în U.R.S.S., o țară unde artiștii sunt răsfățați, unde sunt liberi să creeze să poată trăi numai pentru creație. Această posibilitate, mult viața de virtuoz rătăcitor îl obosește, îl exasperează, căci simte că este, înainte de orice compozitor, cu tot talentul lui prodigios de pianist ; și nu mai visează decît să compună, să poată trăi numai pentru creație. Această posibilitate, Uniunea Sovietică i-o oferă. El vine totuși la Paris unde va rămîne încă cinci ani. Dar, în această viață pariziană se complace mai puțin ca oricînd. Aceste lupte, aceste intrigi, această goană după succes, această obligație de a suporta capri-

ciile modei, tiranice și ele și inevitabile ; cu toate prieteniile trainice legate cu unii din confrați, Prokofiev nu se mai simte în largul lui și nu are nici posibilitatea, nici mijloacele spirituale de a se aclimatiza, ca ilustrul său confrate Stravinski. Evenimente remarcabile prin paralelismul lor și coincidența lor în timp : anul în care Stravinski cere și — cîteva luni mai tîrziu — obține naționalitatea franceză, adică „occidentală", Prokofiev, devenit cetățean sovietic, se întoarce definitiv în patria sa.

Totul îl îndemna la asta, cariera sa de virtuoz, dar și temperamentul lui fundamental, dorințele lui, aspirațiile care-l făceau să prefere muzica înainte de orice. Căci întorcîndu-se, Prokofiev nu numai că-și regăsea patria ; el părăsea totodată Occidentul, care-l decepționase ca muzician, înainte de toate.

Nu că i-ar fi lipsit succesele. Dar exceptînd cele de virtuoz, ele rămăseseră totuși limitate. Pentru publicul doritor numai de muzică „modernă" — fără a mai vorbi de celălalt public care-i rămăsese întotdeauna ostil și pe care va încerca, prin mijloacele cele mai nobile, să-l cucerească acasă, — la Paris, unde trăia din 1925 și unde cea mai mare parte din operele lui înfruntaseră focurile rampei, lăsînd de o parte rarele excepții ca *„Jucătorul"* montat la Bruxelles în 1929, el nu era decît unul din acei ciudați originali ai Școlii numită „din Paris", unul din acei străini „creatori de note false", care completau, într-un fel din cele mai stranii și adeseori din cele mai dezagreabile pentru ureche, tabloul Parisului, mai mult ca oricînd capitala Occidentului muzical. Exista pe de o parte, imens și solitar, Stravinski, în fața geniului căruia te înclini, pe care muzicienii francezi, chiar cei mai personali și mai autentici îl omagiau, acei muzicieni care aparțineau, mai mult sau mai puțin artificial, acelor grupuri „Șase" sau efemera „Școală din Arcueil" a discipolilor lui Satie ; și mai erau, de cealaltă parte, cehul Martinu, ungurul Harsanyi, românul Mihalovici, elvețianul Conrad Beck, Alexander Tansman polonezul, Cerepnin, rus ca Prokofiev, în sfîrșit cîțiva francezi — cei mari din generația precedentă, ca Ravel și Roussel, ocupînd desigur un loc aparte — care aveau să fondeze, în 1932, „Tritonul" : Pierre-Octave Ferroud, Jean Rivier, Henry Barraud, la care se manifesta cîte ceva din spiritul „compozitorilor de note false". Toți

Scanned with OKEN Scanner

la un loc, acești francezi și colegii lor străini vor face cunoscute lucrările lor în sala „Tritonului", care era considerată, cu o oarecare spaimă, locul cel mai „înaintat" al muzicii epocii, unde se ascultau uneori lucrările misterioșilor compozitori ai Europei centrale nerezidînd la Paris, al unui Schönberg de exemplu, în doză homeopatică, desigur, căci te compromiteai destul și fără asta, dar, în sfîrșit, totuși, nu erau sistematic ignorate. Și Prokofiev, care făcea parte în mod evident din aceeași familie spirituală, era și el, membru al Școlii din Paris. Avea să-i părăsească tocmai în momentul în care, grație mai ales generozității lui Ferroud și inițiativelor lui repetate, camarazii lui se puteau face mai bine cunoscuți, îi părăsea din pricina loviturilor primite, mai ales în acest domeniu liric care însemna atît de mult pentru el, care era adevăratul lui univers, și de care în mod vădit Parisul nu voia să știe nimic. Martinu-ii, Mihalovicii, Harsanyii, erau cei mai buni prieteni ai lui ; lor nu le întorcea spatele.

Și totuși, prin cîte fibre nu era el legat de ei ! Sau mai degrabă : cît de mult se asemănau cu el ! Admiratori ai lui Stravinski, desigur, și ei, dar încercînd să păstreze distanța față de căpcăun ; nerespectînd cu bucurie legile tonale pe care le violau cu un fel de sadism, fiind foarte grijulii totodată să nu le omoare cu totul ; conștienți de rolul lor de „drojdie în aluat", de reprezentanți extremiști ai tendințelor dominante, „străini", dar asimilați de stomacul de struț al Parisului milenar ; personalități bine definite totuși, foarte deosebite unele de altele, care aveau de altfel să reziste diferit la încercările anilor care treceau și noilor asalturi estetice care se pregăteau. Erau de altfel cu toții mult mai puțin precoci ca Prokofiev și mai tineri cu zece ani ca el — excepîndu-l pe Martinu — și, pentru cei mai dotați, perioada de realizare deplină nu avea să înceapă decît după 1945, cu tot uraganul boulezian, pe care aveau să-l înfrunte cu curaj. Prokofiev, cel mai vîrstnic, ar fi putut fi mentorul lor ; dar el își întorcea fața de la el.

De atunci timpul și-a făcut și el treierea în Școala din Paris. Cel mai independent, cel mai puțin „Școală din Paris" dintre toți, era **Conrad Beck** lucru cît se poate de firesc,

căci era elvețian, deci aproape un vecin [9]. Născut la Lohn în 1901, rezident la Paris începînd din 1923, el a fost singurul care a plecat din Paris în 1933, ca și Prokofiev. Era, în fond, un romantic. A lucrat cu Honegger și Roussel, și dacă a preferat întotdeauna o scriitură severă, lineară, contrapunctică, a făcut-o fără a cădea niciodată în gratuitate, fără a-i lua niciodată căldura și viața. Și-a sfîrșit viața ca profesor la Conservatorul din Basel și a ocupat și continuă să ocupe un loc important în conștiința muzicală a țării sale. Din punct de vedere istoric, cele șase simfonii ale lui, oratoriile ca „*Moartea la Basel*", numeroasele lucrări instrumentale fac din el unul din acei compozitori despre care ne spunem că, într-o zi, la norocul unei redescoperiri, i se va recunoaște în sfîrșit importanța.

Se poate gîndi același lucru despre **Tibor Harsanyi**, născut la Maygyarkanitza în Ungaria, în 1898, mort la Paris în 1954. Era un personaj ciudat, ironic și secret, poetic și fantast și care, în muzica lui, se învăluia poate prea adesea într-o pudoare exagerată. Era partizan al unei rezerve absolute în expresie, ceea ce făcea adesea să pară seci unele sau altele din lucrările sale ; dar nu era un abstract, era un pudic și singur își crea astfel o situație grea. Unele din lucrările sale lirice lasă să se întrevadă strania poezie a personajului și amintesc uneori de Ravel : astfel „*Povestea micului croitor*" din 1939, pentru teatru de marionete, șapte instrumente și percuție, „*Iluzia*", sau „*Povestea unui miracol*", o operă radiofonică după E.T.A. Hoffmann, unul din puținele lui succese de public, care îi aduse Premiul *Italia* în 1950. O zi uitat, regăsit în cealaltă, așa a fost soarta acestui muzician care alegea poemele lui Heine, Musset, Nerval, Verlaine și Apollinaire pentru a-și compune melodiile, tăcute, am fi tentați să o spunem, din prea multă rezervă, dar nu fără să ascundă un accent autentic.

---

[9] Antoine Goléa scrie o istorie care, în mare, va centra comentariul de la Europa la Franța și de la Franța la Paris, ca singure centre de semnificație muzicală și de reflex cultural ale artei componistice contemporane *(n. red.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar **Bohuslav Martinu**? Dintre morții grupului, cu siguranță cel mai celebru, e cel mai în vîrstă inclusiv Prokofiev, s-a născut în 1890 la Policka în Boemia și a murit la Liestal în Elveția, lîngă Basel, în 1959. Evident, Cehoslovacia a încercat să facă din el „cel mai mare muzician ceh" după Smetana și Dvořák, fără a mai vorbi de (Janáček. Avea un temperament puternic, un lirism înflăcărat, generos, o prodigalitate sonoră neobișnuită, o forță de creație care-l apropie de Milhaud și de Hindemith, avînd spiritul unui bard înflăcărat în cele 400 de lucrări de toate genurile, surprinzînd uneori viața cu un sens al poeziei și al feeriei dintre cele mai fermecătoare, ca în acea *„Juliette sau Cheia Viselor"*, pe libretul lui Georges Neveu. Desigur, și-a supraviețuit și i s-a întîmplat, spre sfîrșitul vieții, să cadă într-un academism surprinzător, cu atît mai surprinzător cu cît era la origine, în materie de compoziție, un autodidact. În tinerețe, nu s-a putut menține la Conservatorul din Praga și nu a trăit niciodată în țara lui decît ca executant: din 1913 pînă în 1923 a fost violonist în Orchestra Filarmonică din Praga, de unde plecă la Paris pentru a lucra în sfîrșit serios cu Roussel. Înflăcărarea sonoră a operei sale, accentele ei generoase, au atras asupra lui atenția multor dirijori și virtuozi de renume. Cînd, fugind de invazia nazistă, plecă în 1940 în Statele Unite ale Americii, îl regăsi acolo pe Koussewitzky care îi comandă Prima Simfonie, în vreme ce Misha Elman îi cerea un Concert pentru vioară.

Anii săi americani sunt excepțional de fecunzi în lucrări mari, și ne gîndim cu o oarecare melancolie provocată de dispariția atîtor lucrări, la cele zece opere, zece balete și șase simfonii, fără a mai vorbi de impresionantul bagaj de lucrări corale și instrumentale. Se întoarce în Europa în 1953, ca cetățean american și izbutește să dea cîtva timp lecții la Conservatorul din Praga fără a-și abandona noua naționalitate. Dar pleacă din nou, stă rînd pe rînd la Roma, la Nisa, la Basel unde își trăiește ultimii ani în umbra lui Paul Sacher. Este un muzician care desigur nu ocupă locul pe care-l merită, și te întrebi dacă se va produce o revenire, în acest secol al modelor care se gonesc una pe alta, în muzică, ca și la marii croitori.

Scanned with OKEN Scanner

Printre membrii Şcolii din Paris, **Alexander Tansman**, născut la Lodz în Polonia în 1897, este unul dintre cei mai cîntaţi, dacă nu în Franţa, în tot cazul în America unde acest prieten şi biograf al lui Stravinski s-a implantat foarte solid. El continuă de altfel să trăiască şi să lucreze la Paris, unde s-a stabilit în 1921, şi de care, ca atîţia alţii, nu se poate lipsi. Este un muzician care te cucereşte şi este foarte personal; influenţa lui Stravinski, neoclasicismul, care l-a marcat, incontestabil, între cele două războaie mondiale, a fost, puţin cîte puţin, integrată într-un stil original, foarte direct şi foarte cald, rămînîndu-ne ca exemplu perfect al acestei epoci cele *„Şase studii pentru orchestră"*. Este un neoclasic ca toţi ceilalţi membri ai Şcolii din Paris, dar în maniera aceea naturală şi deci plină de viaţă care nu este dată decît acelora care „găsesc" fără să fi căutat. Este în acelaşi timp un om foarte muncitor şi un adversar absolut al tineretului de astăzi care crede că munca şi cunoştinţele teoretice pot fi înlocuite prin *bluff* şi impostură, mai mult sau mai puţin conştiente. Aceasta nu-i deschide, evident, saloanele şi festivalurile la modă, situaţie pe care o acceptă cu o perfectă seninătate. Este şi autor de teatru, cu *„Sabbatai Zevi"* şi *„Jurămîntul"* care a fost difuzat la Radio în Franţa şi pe care Opera din Nisa l-a pus în scenă.

Să nu uităm dinastia **Cerepnin**: trei generaţii pînă astăzi, din care a treia aparţine muzicii foarte tinere, prima fiind reprezentată de **Nikolai Cerepnin**, născut în 1873 la St. Petersburg, mort la Issyles-Moulineaux în 1945. În oraşul său natal a fost elevul lui Rimski-Korsakov la Conservator, înainte de a fi el însuşi profesor şi a-l avea pe Prokofiev printre elevi. S-a stabilit la Paris în 1921, care nu era pentru el un oraş necunoscut, pentru că fusese director muzical al Baletelor ruseşti din 1908 pînă în 1914. Face parte din generaţia dinainte de Stravinski şi influenţele cele mai cunoscute pe care le-a suferit au provenit de la cei „Cinci" ruşi, mai apoi de la Debussy şi de la Ravel. A compus mai multe balete pentru Diaghilev, ca *„Pavilionul Armidei"* sau *„Narcis şi Echo"* — era, într-un fel, compozitorul casei — o simfonie şi un anumit număr de opere instrumentale. Profesorul lui Prokofiev, el este şi tatăl lui **Alexander Cerepnin**, născut la St. Petersburg în 1899 care, urmîndu-l pe tatăl

Scanned with OKEN Scanner

său, deveni și el parizian în 1921 și, în mod firesc, membru al Școlii din Paris. Pianist-virtuoz, el își interpretează singur lucrările pianistice, mai ales în America căci, la fel cu Tansman, are mai multă audiență de cealaltă parte a Atlanticului ; și tot ca Tansman, nu și-a abandonat niciodată domiciliul parizian. Este în fruntea unei opere imense, și cercetările sale asupra scriiturii modale, foarte interesante din punct de vedere teoretic, aparțin tocmai acestor ani parizieni, care erau și ai lui Prokofiev. El va lărgi încontinuu aceste cercetări, mergînd pînă la modurile extrem-orientale și vestindu-l uneori pe Messiaen.

Apoi, iată-l pe **Marcel Mihalovici.** Prin rădăcina sa românească a păstrat multă vreme o profundă legătură cu muzica populară a țării sale ; el nu a fost însă niciodată un folclorist, ecourile înăbușite ale muzicii populare s-au integrat întotdeauna propriei sale inspirații, ale cărei izvoare romantice s-au amestecat în mod subtil cu influențele pariziene dintre cele două războaie, și ele în întregime asimilate și integrate. Născut la București, în 1898, s-a stabilit la Paris imediat după primul război mondial, în 1919. Naturalizat francez, el s-a căsătorit cu Monique Haas, una din marile pianiste franceze și internaționale ale generației. A lucrat cu Vincent d'Indy, lucru de care e mîndru, căci nu nutrește față de maestrul de la Schola Cantorum disprețul atîtor inculți. Și-a format astfel un meșteșug de o soliditate extremă, fără a cădea vreodată în nici un academism și fără a se lăsa tîrît de valul postfrankist. Printre muzicienii parizieni dintre cele două războaie, este dimpotrivă unul din puținii care și-a împins limbajul pînă în vecinătatea imediată a atonalismului, cu toate că nu se cunoștea din Schönberg decît „*Pierrot Lunaire*", căruia Milhaud îi asigurase prima audiție franceză în 1923. Intim al lui Enescu, căruia avea să-i devină executor testamentar pe plan muzical, el a fost printre puținii care și-au dat seama de adevărata valoare de creator a acestuia, într-o epocă cînd, pentru cei mai mulți, Enescu nu era decît un mare violonist, dar nu a fost niciodată influențat de el. Este un muzician de o seriozitate profundă, a cărui reflexivitate este uneori mai puternică decît spontaneitatea, dar al cărui lirism merge foarte departe în explorarea sufletelor. Este de ajuns să ne gîndim la opera lui „*Fedra*" pentru a ne da

seama de acestea ; este o capodoperă care ar trebui să figureze în repertoriul tuturor teatrelor lirice serioase, în timp ce ne plîngem de lipsa de opere noi și genul îngropat cu lacrimi ipocrite. Cele cinci simfonii ale lui, cele cinci opere — dintre care, în afară de „*Fedra*“, *Krapp*“, operă într-un personaj care întrebuințează banda magnetică ca pe un fel de oglindă a conștiinței și a amintirii, este o altă capodoperă — bucățile concertante, numeroasele lucrări pentru pian, printre care remarcabile „*Ricercare*“, ar trebui să fie mult mai cunoscute decît sunt. Și așa cum se întîmplă de atîtea ori, Mihalovici este mult mai cunoscut și apreciat în străinătate decît în Franța, în România bineînțeles, dar mai ales în Germania occidentală.

Astfel de personalități, generoase și profunde, le părăsea Prokofiev părăsind Occidentul. Cazul lui **Laszlo Lajtha**, născut în 1892, la Budapesta, unde a murit în 1963, este mai complex, și tocmai pentru aceasta seamănă cu al lui Prokofiev. Mare cercetător în domeniul muzicii populare ungare, roiul lui a fost, după spusele muzicienilor din țara lui cel puțin egal cu acela al lui Bartók și al lui Kodaly. Lajtha era pe de altă parte un parizian din Paris, care avea nevoie de aerul acestei capitale pentru a respira dar care nu a încetat, de-a lungul vieții, de a se întoarce în țara lui, pentru a reveni mereu la Paris. El plecă în Ungaria în 1948. Dar ca și Prokofiev, într-un moment crucial al vieții și în pofida miilor de fire de prietenie care îl legau de Occident, în pofida profundei stime pe care i-o purtau cercurile muzicale pariziene (a fost ales membru corespondent al Academiei de Belle-Arte în 1955, după moartea lui George Enescu), el a simțit nevoia lăuntrică de a reînnoda cu țara strămoșilor săi. Lajtha lasă o operă foarte însemnată cuprinzînd numeroase pagini de muzică de cameră, printre care 10 cvartete de coarde și nouă simfonii dintre care a Treia, a Șaptea, și a Noua pot fi considerate drept cele mai reprezentative. Impresiile pe care le-a notat José Bruyr ascultînd a Șaptea ar putea servi ca epigraf pentru întreaga operă : „...emoționantă, te prinde, în unele clipe te răscolește ; opera unui maestru, opera unui bărbat“.

Scanned with OKEN Scanner

Și apoi mai erau și francezii grupului, oameni de aceeași vîrstă dar care nu se vor dezvolta cu adevărat decît după războiului din 1939—45. Trebuie să-l excepțăm pe **Pierre-Octave Ferroud,** născut în 1900 la Chasselay în districtul Rhonului, mort la 36 de ani într-un accident de mașină în Ungaria. Era „animatorul" Școlii din Paris și s-a cheltuit fără măsură pentru propagarea muzicii moderne franceze și internaționale. Activitatea lui a culminat cu fondarea „Tritonului", care a fost, *„mutatis mutandis"*, „domeniul muzical" parizian din 1932 pînă în 1940, cu deosebirea esențială că Ferroud, și succesorii lui, Jean Rivier și Henry Barraud, după moartea lui, în 1936, aveau larghețe spirituală față de diversele tendințe ale muzicii pe care „Domeniul" lui Pierre Boulez nu le încercase niciodată și pe care doar Gilbert Amy a încercat să le imprime cînd i-a fost director. Compozitor, cu toate că lucrase mai ales cu Florent Schmitt, Ferroud nu a fost scutit de o anumită uscăciune, scriitura lui prezenta un aspect ingrat, puțin atrăgător ; dar era important din alt punct de vedere.

Jean Rivier, născut la Villemomble în suburbia de est a Parisului, în 1896, reprezenta, încă înainte de 1940, o tendință romantică foarte puțin răspîndită în epoca aceea, punînd expresia muzicală înaintea oricărei căutări abstracte de limbaj. Desigur, el a fost, la început, un neoclasic, dar a salvat acest stil de la convenționalism prin căldura comunicativă a discursului muzical. Este un independent în sensul cel mai puternic al cuvîntului ; totodată și un imaginativ și, calitate profund franceză, un vizionar, unele opere ale lui dinainte de 1940 se numeau *„Uvertură la un Don Quichotte"* din 1929, *„Uvertură la o operetă imaginară"* din 1930, *„Voiajul lui Urien"* din 1931 și *„Peisaj pentru o Jeanne d'Arc la Domrémy"* din 1936. Din aceeași perioadă datează o operetă încîntătoare *„Veneția na"*, demnă de tradiția lui Messager. Dar cea mai mare însemnătate a lui Rivier constă in altceva. În primul rînd în simfoniile sale, în număr de șapte, înșirîndu-se din 1932 pînă în 1961 ; lucrări de o putere expresivă puțin obișnuită, virile și înflăcărate, și în care propriul său limbaj a făcut progrese pasionante în sensul unei structuri tematice care-l apropie de anumite căutări ale unor muzicieni mult mai tineri ca el, fără a se bănui în această încercare cea mai mică dorință de a urma cu orice preț moda

Scanned with OKEN Scanner

zilei. Trebuie să spunem în legătură cu aceasta că Rivier era un mare profesor ; trecerea lui prin Conservator, unde a condus mai întîi, din 1948 pînă în 1962, la fiecare doi ani, clasa lui Milhaud, cînd acesta dădea lecții în America, clasă pe care a reluat-o în întregime din 1962 pînă în 1966, i-a permis să ia pulsul tinerelor generații, să exercite asupra celor mai înzestrați din elevii lui o influență moderatoare foarte binefăcătoare, fără a le împiedica cu nimic desfășurarea personalității lor. Aceștia, în schimb, l-au făcut să gîndească mult, să-și extindă și să-și aprofundeze domeniul artei.

Jean Rivier, în prima lui tinerețe, luptase în primul război mondial, de unde se întorsese gazat cu iperită, cu o sănătate șubredă și îmbogățit cu acele experiențe pe care situațiile extreme, pericolul permanent al morții îți permite să le cunoști și să le aprofundezi. El a așteptat totuși perioada deplinei maturități pentru a le da o minunată încarnare muzicală, mai întîi în „*Requiem*"-ul său din 1953, apoi în „*Christus Rex*", din 1967. El exprimă în ele, cu o stăpînire a scriiturii și o putere expresivă din cele mai înalte, credința în destinul omului. Cu Rivier, muzica depășește de departe anecdota și grimasele modei ; ea este acel lucru esențial care-și permite să spună adevăratul mister al ființei omenești.

Putem spune același lucru despre muzica lui **Henry Barraud,** fără a uita totuși deosebirile profunde dintre cele două temperamente. Născut în 1900 la Bordeaux, el s-a instalat de foarte tînăr la Paris, pentru a face muzică și numai muzică, deși ar fi avut o situație din plin asigurată de comerțul cu vinuri. El a cunoscut la Paris incertitudinile unei vieți materiale dificile. Pentru a trăi, a fost regizor de sunet la Radio, și se știe că această meserie este primejdioasă pentru activitatea creatoare, pentru că cere, pentru a fi făcută cu seriozitate, o contribuție a tuturor facultăților muzicale, atît ale urechii cît și ale spiritului.

Membru al Școlii din Paris și co-fondator al „Tritonului", el va atinge culmile activității sale în favoarea muzicii contemporane după război, în calitatea sa de director muzical al

Scanned with OKEN Scanner

Radioului din 1945 pînă în 1965. Această situație o datora înainte de orice activității sale în Rezistență, dar el s-a dovedit cu superioritate demn de aceasta pe plan artistic, încurajînd și susținînd noile generații cu o constanță și o pasiune admirabile, promovînd pe toți cei care aveau talent, fără a ține seama de tendință sau de școală. El s-a expus astfel focurilor încrucișate ale necondiționalilor celor două tabere : „moderații" găseau că dădea prea multă importanță unor „nebuni" care, socoteau ei, distrugeau înseși temeliile muzicii ; cît despre avangardiști, ei socoteau că fiecare minut de antenă acordat unor „întîrziați", unor „reacționari" era o pierdere pentru singura muzică demnă de atenție, adică aceea pe care o făceau sau încercau s-o facă ei. Fără să-i pese de țipete și de strigăte, de injurii și de inepțiile care fulgerau din toate părțile, întreținute de altfel mai mult de „suporterii" unora sau altora decît de înșiși muzicienii, a căror prudență era explicabilă, Henry Barraud își continua calea. Primele audiții ale lui Jolivet, Messiaen, Boulez și Dutilleux erau în fiecare an mai numeroase, fără a mai vorbi de străini. El a izbutit pe de altă parte să scoată Radioul din acel ghetou exclusiv al studiourilor, lărgind incomparabil locul acordat concertelor publice. Și aici s-a lovit de opoziții încrîncenate, fiind acuzat de a compromite meseria impresarilor și asociațiilor simfonice ; și aici, cu un calm imperturbabil și certitudinea de a avea dreptate, și-a continuat drumul.

Compozitorul întrebuințează un limbaj ale cărui elemente, enumerate chiar de el odată, pot părea contradictorii, deoarece, concepîndu-și temele mai ales în funcție de potențialul lor melodic, el se împotrivește totuși contrapunctului care ar însemna finalitatea lor naturală. Dar, în afara faptului că munca sa practică nu ține întotdeauna seama de formulările sale teoretice, el posedă darul puțin răspîndit al dezvoltărilor melodice și al unei scrieturi armonice cu strictețe supusă de mersul melodiei. Cu alte cuvinte, la Barraud melodia nu se mai naște niciodată mai mult sau mai puțin artificial din armonie, ci dimpotrivă, melodia este aceea care dă naștere armoniei. Compozitor modal conform marii tradiții franceze, Barraud preferă totuși gradațiile unei mari tensiuni și culorile sumbre peisajelor luminoase și aromate ale secolului XVIII, căci este o fire tragică, încordată, de un

pesimism pasionat, un romantic fără nici un fel de concesie. A încercat uneori genul buf, ca în baletul „*Astrologul*“ și opera bufă „*Lavinia*“, dar nu a reușit, într-atît veselia fără probleme este departe de spiritul său. Îi place să trateze situațiile dramatice în care, de fiecare dată, este în joc destinul ființei omenești, ca de exemplu în oratoriul „*Masacrul Sfinților inocenți*“ și în opera „*Numance*“, primul fundat pe un text de Pégy, a doua construită pe un libret admirabil al lui Salvador de Madariaga. Experiența evenimentelor din război și din Rezistență a fost esențială pentru Baraud, și ea se reflectă în operele sale, fie că sunt sau nu direct inspirate, cum este cazul pentru „Misterul“, compus în memoria fratelui său, rezistent asasinat de naziști, sau pentru poemul simfonic „*Ofrandă unei umbre*“, cîntec funebru pentru moartea în război a lui Maurice Jaubert, la vîrsta de 40 de ani.

Chiar și în operele sale de muzică „pură“, Barraud rămîne un dramatic și un încordat, de altfel fără nici un fel de complezență patetică, de o forță interioară cu atît mai puternică : în a Treia Simfonie, în cele două Rapsodii, „dionysiana“ și „carteziana“, în „Sezon în infern“ pentru orchestră de cameră, inspirată din Rimbaud. Acest muzician admirabil se dublează cu un muzicolog de o vastă cultură, de o mare deschidere de orizont : monografia sa despre Berlioz este, în privința aceasta, un model.

Din aceeași generație, să-l citățm pe **Georges Migot,** născut la Paris în 1891, intrat la Conservator în 1913, unde a fost elevul lui Charles-Marie Widor și al lui Vincent d'Indy. Grav rănit în august 1914, el nu începu într-adevăr să compună decît în 1918. În opera sa considerabilă în care sunt reprezentate toate genurile, o mare parte este rezervată lucrărilor vocale. Dacă lucrările din prima perioadă sunt marcate de caracterul emoționant al ritmurilor și culorilor, lucrările corale sunt în principal impregnate de un lirism puternic și foarte uman, la fel ca numeroasele melodii

Să ne întoarcem de unde am plecat : așa erau oamenii, muzicienii, pe care Prokofiev îi părăsea părăsind definitiv Franța și Occidentul. El se întorcea la el acasă, în Rusia, în U.R.S.S. Ce a găsit acolo ?

Scanned with OKEN Scanner

A găsit acolo generația de muzicieni care crescuse la umbra revoluției **Reinhold Glier** (1875—1956), care era mai cu seamă un mare profesor și un cercetător în domeniul folclorului, autor în afară de aceasta a trei opere, șase balete, trei simfonii, fără a mai vorbi de poeme simfonice, de uverturi și de opere instrumentale, a ajuns la onoruri supreme grație căutărilor sale foarte aprofundate asupra folclorului Ucrainei și Azerbaidjanului.

Mai era **Aleksandr Glazunov**, născut la St. Petersburg în 1865, mort la Paris în 1936. El a plecat din U.R.S.S. în 1928, și este considerat în U.R.S.S. nu mai puțin decît unul din maeștrii clasicismului rus. Pentru urechile occidentale, muzica lui, în care toate genurile, în afară de operă, sunt reprezentate, sună ca un fel de Ceaikovski; în acest sens, un exemplu tipic este *Concertul pentru vioară*, pe care virtuozii îl cîntă pentru că vioara este favorabil tratată.

Serghei Rahmaninov, născut în 1873 la Oneg în gubernia Novgorod, mort la Beverley Hills în California în 1943, îl amintea întrucîtva pe Prokofiev, căci era mai ales un pianist prodigios care făcuse deja mai multe turnee triumfale în Occident, și dorea să le continue. Își cînta mult propriile lucrări, mai ales „*Preludiile*", dintre care cel în *do diez minor* îi asigură în curînd o celebritate mondială, ca și cele patru concerte pentru pian, admirabil scrise pentru acest instrument[10].

Nikolai Miaskovski, născut în 1881 la Novo-Georgievsk, mort la Moscova în 1950, a fost numit profesor la Conservatorul din Moscova, din 1921, unde a transmis, timp de treizeci de ani, compozitorilor generației mai tinere, credința lui în arta muzicală socialistă. Kabalevski și Haciaturian au fost printre elevii lui. Cele 27 de simfonii ale sale, concertele și lucrările pentru pian sunt inspirate de sentimentul măreției sovietice și al frumuseții revoluției ; ar fi injust să-i negăm o artă desăvîrșită a ochestrației.

---

[10] Credem că autorul are în vedere cele trei *Concerte pentru pian și orchestră* plus *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini (n. red.).*

Scanned with OKEN Scanner

Dar cei care, aveau să trezească îndeosebi curiozitatea lui Prokofiev, au fost urmașii lui mai tineri : în primul rînd trioul format de Haciaturian, Kabalevski și Șostakovici.

În 1933, erau încă „cei tineri“: **Dmitri Kabalevski** s-a născut la St. Petersburg în 1904, **Aram Haciaturian**, în 1903 la Tiflis, **Dmitri Șostakovici**, la St. Petersburg în 1906. Dar imaginea lor era definită, cel puțin în ceea ce îi privește pe primii doi. Talentați, muzicieni în suflet, plămădiți de muzica populară, bine școliți, de Miaskovski, ei reprezentau la perfecție muzicianul sovietic. Partizani convinși ai unei arte a poporului, prin definiție accesibilă tuturor, ei compuneau ceea ce corespundea cu estetica și ideile epocii asupra rolului și misiunii compozitorului. În această privință, opera lui Kabalevski „*Colas Breugnon*“, și mai ales baletul „*Gayaneh*“ de Haciaturian, în care figurează celebrul „*Dans al săbiilor*“, constituie exemple perfecte.

Este de altfel important de constatat că această atitudine, această preferință pentru facilitate nu este ceva specific ; societatea burgheză, convențională și legitimistă a Occidentului nu iubește nici ea muzica „modernă“, reclamă, și ea, cu țipete și strigăte, o muzică asimilabilă fără cel mai mic efort și care să meargă „drept la inimă“. Desigur, în Occident se exagerează, se transformă prea deseori muzica într-un exercițiu pentru inițiați, sincer gîndit și conceput, sau nu. Compozitorii sunt dezorientați, în tot cazul aceia care-și pun cu seriozitate problema artei lor. Prima din aceste probleme este aceea a sincerității : să ajungi să compui sub impulsul forțelor tale interioare, găsind, în același timp, „cui să vorbești“, un public adecvat. În această privință, Kabalevski și Haciaturian erau și sunt muzicieni demni de respect. Cu siguranță nu au scris niciodată altceva decît ceea ce doreau să scrie ; estetica lor a coincis în mod natural cu estetica publicului lor, numeros, cald, entuziast ; ce le trebuie mai mult?

Prokofiev cunoscuse și el în Occident aceste probleme. Dar nu era printre cei care, compunînd ceea ce doreau să compună, se loviseră de un zid de neînțelegere. Succesele lui erau numeroase și considerabile, și decepțiile lui veneau

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin din partea publicului, cît din comercializarea excesivă a artei sale, cu armata de impresari, de directori, de antreprenori de spectacole care, de teamă, din lașitate, din prostie, împiedicau să ajungă la urechile publicului anumite lucrări la care el ținea, pe bună dreptate, cel mai mult. De abia în U.R.S.S. se va afla în fața adevăratei probleme a unui public nou ; el va avea curajul să-i ofere tocmai ceea ce dorea să-i ofere, ceea ce corespundea nevoilor sale cele mai profunde de exprimare. Prin partea cea mai importantă a operei sale creatoare, Prokofiev va arăta, în mod indirect, dar totuși într-o manieră foarte limpede, că se putea oferi și altceva poporului și că poporul era cît se poate de pregătit să accepte acest „altceva", să-l înțeleagă, să-i placă.

Totuși, el va găsi în fața lui și alături de el, un compozitor a cărui întreagă viață creatoare va fi o luptă permanentă ; un compozitor a cărui viață va fi alcătuită din tot atîtea triumfuri și căderi și care, din cauza aceasta nu va ajunge niciodată la o adevărată pace interioară, la o desfășurare profund armonioasă a personalității sale ; un artist excepțional : Dmitri Șostakovici.

Șostakovici, născut în 1906 la St. Petersburg, l-a avut ca profesor de compoziție pe Glazunov. A fost un compozitor tonal, nu a vrut niciodată să fie altceva ; a fost un creator care se mulțumea cu formele tradiționale ale operei, ale simfoniei, ale muzicii de cameră și ale muzicii concertante pentru a turna în ele, în perfectă armonie cu ele, roadele inspirației sale. Desigur, acestor forme, mai ales în domeniul simfoniei, el le-a adus adesea o contribuție originală : vastele lui fresce evocatoare și descriptive te fac să te gîndești mai degrabă la simfoniile lui Mahler decît la acelea ale lui Beethoven și chiar ale lui Ceaikovski. Dar iată, prima lui *Simfonie*, compusă la vîrsta de 19 ani, cît mai era încă la Conservator, nu uimește numai pe profesorii lui ci și marele public prin factura și intensivitatea sa expresivă, și îi aduce comanda oficială a unei simfonii noi, destinată să comemoreze revoluția din Octombrie. *Simfonia a cincea* va fi dirijată mai tîrziu de Stokowski, care îi va asigura un triumf constant.

Șostakovici îl apreciază pe Prokofiev. Îi cunoaște operele, le recitește, le regîndește și simte că și el ar putea fi mai

„modern“ decît se arătase pînă atunci. Prima operă importantă pe care o compune Prokofiev este *„Petrică și Lupul“*, în care reușește imediat lovitura unei lucrări profund personale prin temele sale melodice și prin scriitura ei armonică, un „Prokofiev“ mai mult ca oricînd, și care va deveni universal popular; a doua, în 1936, va fi *„Romeo și Julieta“*, tot atît de profund personală și sortită aceluiași succes. Și Șostakovici își spune că poate continua pe drumul său de creație.

Dacă aceste reflecții au fost pe deplin conștiente și limpede formulate este, în definitiv, puțin important. Fapt este că în 1934, Opera din Moscova, și foarte puțin după aceea, cea din Leningrad, dau în premieră *„Lady Macbeth de Mtsensk“* cu un succes enorm, care nu se va dezminți vreme de doi ani. Este opera cea mai înaintată de pînă atunci a lui Șostakovici, din toate punctele de vedere ; și totuși aceasta nu strică succesului ei în fața publicului sovietic celui mai larg, unde, în orașele mari, în afara funcționarilor și oficialităților, muncitorii sunt într-o imensă majoritate.

„Înaintată“, opera este în primul rînd prin îndrăznelile scriiturii muzicale. Desigur, ea rămîne tonală ; este însă foarte cromatizată, „notele false“ abundă, disonanțele sunt cumplite, ritmul este adesea brutal, abrupt. Forma renunță în întregime la aspectele tradiționale ale operei, recitativul și dialogul continue înlocuiesc pe de-antregul ceea ce rămînea din ariile operelor lui Musorgski, Ceaikovski, Rimski-Korsakov. Este o dramă foarte violentă și muzica corespunde acestei violențe ; ea caută să redea integral, prin „îndrăznelile“ ei, îndrăznelile subiectului.

Căci subiectul este cumplit ; este povestea unei femei care ucide pentru a trăi din plin viața de voluptate și de putere pe care visează s-o trăiască. Și această femeie nu este vreo regină a timpurilor trecute, vreo țarină menită focului ghcenei. Această femeie este o țărancă.

În 1936, doi ani după premiera operei *„Lady Macbeth“*, care continua să facă succesul serilor celor două mari teatre lirice din U.R.S.S., un articol din presa centrală supune această lucrare unei critici extrem de severe.

Scanned with OKEN Scanner

Șostakovici era însă un om tare și de caracter, și va revizui „*Lady Macbeth*“ sub noul titlu „*Katerina Ismailova*“.

Cvintetul său *pentru pian și coarde*, a fost distins în anul 1940 cu un prestigios premiu. Era o muzică de cameră, o lucrare de lirism și meditație ; era firesc să aibe o ținută înțeleaptă. Și apoi, se simțea apropierea războiului. Trebuiau, acum, mobilizate toate energiile națiunii, și era nevoie de muzicieni ca Șostakovici. În 1942, este din nou laureat al unui premiu de prestigiu pentru *Simfonia a Șaptea*, numită a „*Leningradului*“, care trebuia să evoce rezistența locuitorilor orașului împotriva atacurilor năvălitorului german. Lucrarea trebuia să fie, să se afirme, ca c lucrare programatică. Era, într-adevăr, dar era totodată o operă de o excepțională calitate ; o operă scrisă cu o mînă de maestru, într-o îndrăzneață sinteză de elanuri și deloc convențională. Tonală, bineînțeles, dar cîtă bogăție în modulație, cîte varietăți ritmice alternînd cu ostinatos de un suflu larg și grandios! Ce curbe mari, și cît adevăr în expresie ! Încă una din operele lui Șostakovici, care avea să-i sporească și să-i stabilească reputația mondială ; în 1947, executarea la Paris, la Operă, de Orchestra Națională sub direcția lui Roger Désormière va fi un incontestabil triumf.

Dar Prokofiev, în acest timp ? În 1939 compune prima lui muzică de film, pentru „*Aleksandr Nevski*“, capodopera lui Eisenstein. Filmul este remarcabil nu numai pe plan artistic, dar și pentru că reprezintă unul din eforturile cele mai izbutite de integrare a vechii istorii a Rusiei în universul epocii sovietice. Este vorba aici, de rezistența poporului rus în fața cotropitorului german, punînd în lumină atașamentul său profund pentru glie, fenomen care se va verifica în toată istoria rusă și sovietică. Poporul a fost, a voit să rămînă rus ; această voință, el și-a manifestat-o chiar sub un regim feudal, care avea să-l mențină sclav vreme de sute de ani încă, pînă la abolirea sclaviei în 1861, prin grija țarului Alexandru al II-lea.

Pentru acest film, Prokofiev a compus una din acele partituri care arată că muzica, în cinematograf, nu este în mod obligatoriu o muzică proastă, sau, în cel mai bun caz, o muzică de fond „*Aleksandr Nevski*“, grație acestei muzici, este mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît un film, este o mare operă lirică, o epopee sub formă de operă. Din această muzică, Prokofiev va face apoi o cantată, care este una din cele mai mari capodopere ale sale, în care izbutește o dată mai mult sinteza între limbajul cel mai personal, limbajul pe care îl recunoaștem din totdeauna, și suflul larg și popular la care se străduiește să ajungă.

Mai puțin personal, în cele din urmă, decît Prokofiev, întrebuințînd un limbaj mai puțin individual decît genialul lui camarad, nemaiîntorcindu-se niciodată la muzica din „*Lady Macbeth*", Șostakovici, în fruntea unei opere imense, a izbutit să se integreze cu noblețe și demnitate în universul în care simțea că trebuie să trăiască și unde a murit la 9 august 1975.

În 1951, anul unui nou premiu. Prokofiev ajunge la a Șaptea sa Sonată pentru pian. Că acestea ar fi niște lucrări tot atît de puternice și de percutante ca lucrările din tinerețe, este un fapt pe care nu am putea să-l afirmăm. Dar încă o dată, ele sunt, ele rămîn „Prokofiev", așa cum „Canticum sacrum" rămîne „Stravinski", după „Petrușca".

Adevărul e că, de-a lungul tuturor acestor ani, din 1941 pînă în 1952, truda capitală a lui Prokofiev a fost compunerea operei vieții sale, opera „*Război și Pace*", după romanul lui Tolstoi, pe libretul soției sale, Mira Mendelssohn-Prokofiev.

Primul gînd de a se apuca de această lucrare uriașă, și-a aflat originea într-o motivație patriotică: 1941 este anul cînd Hitler ataca Rusia, 129 de ani după ce Marea Armată a lui Napoleon năvălise spre Est. Dar foarte repede, orizontul lui Prokofiev se lărgește : romanul lui Tolstoi nu este numai „războiul" cînd evenimentele din 1812 sunt tratate în toată amploarea lor, cînd figura lui Napoleon și a lui Kutuzov capătă un relief istoric și uman extraordinar. Aici este și „pacea"; și pacea înseamnă întreaga viață socială a nobilimii ruse din acea epocă. Este și viața celor umili, a țăranilor, a șerbilor ; este un fantastic du-te vino de personaje diverse, de o densitate umană incomparabilă. În prim plan apare mai întîi figura lui Pierre Bezuhov și a prințului Andrei, cele două figuri masculine centrale ale operei, umanitatea lor, măreția lor sufletească, întreg destinul lor individual și colectiv, destinul

Scanned with OKEN Scanner

lor de bărbați și destinul lor de ruși. Și, în sfîrșit, apare iubirea lor, fatalitatea care i se alătură, renunțarea lor, a unuia și a celuilalt, tragismul unei duble pasiuni pe care nici unul nici altul nu vrea s-o facă exclusivă, egoistă. Și, în sfîrșit iată și obiectul dragostei lor, Natașa Rostova : una din figurile feminine cele mai tulburătoare, mai complexe din literatura universală, o fată tînără, apoi o femeie tînără, aproape fără voia ei, limpede și secretă, generoasă și închisă, sinceră și capricioasă, credincioasă și instabilă, dar iubitoare, uitînd totul afară de cel pe care îl iubește dintotdeauna și pe care îl va regăsi, înfruntînd toate primejdiile în mijlocul luptelor, murind și gîndindu-se numai la ea.

Ne este îngăduit să credem că aceste figuri, aceste evenimente „particulare" l-au atras înainte de orice pe Prokofiev, și că aspectul social, politic și patriotic al epopeei lui Tolstoi nu i-a fost decît un cadru propice pentru a putea da destinelor individuale toată amploarea și toată profunzimea. Aceasta nu înseamnă că nu a luat foarte în serios latura largă și patriotică a romanului. Dar gîndul de a face din el o epopee lirică nu i s-ar fi impus poate cu aceeași forță fără partea „personală", și mai ales fără existența celor trei figuri centrale : prințul Andrei, Pierre Bezuhov și Natașa.

Îi vor trebui unsprezece ani ca să compună și să desăvîrșească opera. Unsprezece ani de crize și de tragedii personale și naționale : anii războiului, ai victoriei, ai reconstrucției, dar și anii în care apar, către 1945, primele semne ale bolii de inimă care-l va răpune opt ani mai tîrziu. Moare în 1953, avînd terminată opera vieții sale ; căci, nu încape îndoială, pentru el *„Război și Pace"* însemna lucrul cel mai important pe care l-a întreprins vreodată și faptul că l-a dus la bun sfîrșit îi umplea sufletul de pace și de mulțumire. El a compus mult în decursul acestor ani și moare lăsînd multe manuscrise neterminate ; dar, evident, aceasta nu avea importanță, nici pentru el, nici pentru acel public foarte larg și foarte diferit pe care voia să-l cucerească, pe care l-a cucerit, și care constituie în secolul al XX-lea una din comunitățile muzicale și omenești cele mai complete ce se pot con-

cepe. Douăzeci de ani după moartea sa Prokofiev este unul din puținii maeștri ai secolului al XX-lea care are un public larg și la fel de credincios peste tot în lume. Limbajul său este universal.

Este universal, într-un fel izbitor, în *„Război și Pace"*. El nu a încercat să „inoveze", nici nu s-a gîndit măcar la aceasta ; a voit doar să arate, cît mai bine cu putință și cît de simplu, adevărul uman al personajelor și adevărul istoriei. Pentru aceasta, el s-a folosit de limbajul care-i era firesc, limbajul său cel mai personal, de recunoscut dintr-o mie, în cadrul foarte general al tonalității, pe care nu a abandonat-o niciodată. Tot așa, el a urmărit să reînnoiască forma operei tradiționale, dacă înțelegem prin aceasta pe cea a lucrărilor lui Ceaikovski, sau, într-o perspectivă occidentală, forma jumătate italiană, jumătate franceză a operei de „caracter", cu alte cuvinte a unei lucrări în care elanurile lirice nu sunt niciodată gratuite, niciodată axate pe efecte pur vocale, dar reușesc să exprime cu adevărat sufletul personajelor și în care pasajele de dramă și de violență se identifică perfect cu evenimentele pe care le ilustrează și le simbolizează totodată. El s-a sprijinit, desigur, pe tradiție, nu l-a uitat nici pe Ceaikovski, nici pe Verdi, și poate nici pe Gounod; nu numai că aceasta nu are nici o importanță, dar trebuie să ai curajul să spui : cu atît mai bine. Căci această sprijinire pe tradiție, acest respect al trecutului nu l-au împiedicat să compună o operă infinit de personală, în care ceea ce numim „inspirație" îi aparține numai lui. Ritmul pasajelor de violență și scriitura lor armonică îi sunt proprii, și am căuta în zadar, în indiferent care lucrare de referință a autorilor citați, curbe melodice ca acelea care exprimă pasiunea, fericirile și nenorocirile Natașei, reverii și gîndiri în muzică ca acelea ale lui Pierre Bezuhov, elanuri de violență amoroasă și de senzualitate ca acelea ale prințului Andrei. Aceste curbe melodice sunt ale lui Prokofiev și numai ale lui. Ele sunt acele fluvii misterioase care fac ca sufletul lui să se poată identifica cu acela al eroilor, în așa fel încît, în cele din urmă, printr-un fenomen secret de transfer și de transsubstanțiali-

Scanned with OKEN Scanner

tate, personajele devin încarnările succesive ale aceluia care, pe plan muzical, le-a dat viață.

În 1955, doi ani după moartea lui Prokofiev, *„Război și Pace"* era reprezentată pentru prima oară la Leningrad. Cîteva luni mai tîrziu, aceeași trupă o prezenta la festivalul *Maggio Fiorentino*. De atunci, opera și-a croit destul de greu drumul, cu excepția bineînțeles în U.R.S.S. Parisul nu a ascultat-o decît în versiunea concertantă, foarte puține teatre din Germania occidentală și cîteva anglo-saxone au încercat s-o monteze. Opera necesită mari mijloace tehnice și artistice. Asemenea *„Oedip"*-ului lui Enescu, este o operă care-și așteaptă încă ceasul. Acest ceas va veni, opera poate aștepta, căci timpul lucrează pentru ea, separînd diamantul din sterilul înconjurător.

RĂZBOI ŞI DUPĂ RĂZBOI. MULT ZGOMOT LA PARIS

Abia cu începere din 1922—23 majoritatea muzicienilor „Şcolii din Paris" au venit în acest Paris în care au găsit o viaţă muzicală şi extramuzicală deja în plină efervescenţă.

Chiar în plin război, din 1914—18, această viaţă nu se oprise niciodată. Pericolele erau mai mici decît vor fi în cursul celui de al doilea război mondial. Atacurile aeriene erau necunoscute, pe cer Zeppelinul nu era decît un uriaş trabuc care stîrnea risul ; în 1918, *„Die dike Bertha"*, super-tunul german, făcu cîteva pagube, dar foarte limitate. Şi apoi chiar dacă era război, Parisul nu fusese ocupat. Cenzura nu era decît cea franceză, şi dramele rezistenţei şi ale colaboraţionismului nu existau. În faţa ameninţărilor care se precizau totuşi prin ofensivele periodice ale duşmanului, o furioasă sete de viaţă pusese stăpînire pe oraş. Spectacolele aveau mai multă strălucire ca oricînd şi se căuta, mereu, noutatea. Pentru aceasta, existau — cum am spune astăzi — animatori, care-şi desfăşurau activitatea. Unii, ca tînărul Jean Cocteau — născut în 1889, avea 28 de ani în 1917 — a dat dovadă de geniu.

Cu tot războiul, Serghei Diaghilev nu-şi întrerupsese spectacolele, nu numai în Franţa de altfel, dar şi în Italia şi Anglia. Trupa lui traversase chiar Oceanul pentru a se duce în Brazilia, fără el însă, căci marea îi inspira o teamă de neînfrînt. În timpul acestei călătorii Diaghilev l-a concediat pe talentatul balerin Nijinski, din motive subiective, înlocuin-

Scanned with OKEN Scanner

du-l cu Leonide Massine. Un alt stil apăru în ansamblul de balet, mai puțin romantic, mai puțin efeminat și mai puțin luxuriant, mai precis, mai epurat, mai dur.

În fața tragediei războiului, nimic nu era luat în serios. De altfel, la ce bun ? În această conjunctură îl descoperi Cocteau pe Erik Satie. Dintr-un original obscur și flămînd, el făcu un erou al Parisului. Aceasta se întîmpla în 1917, la Diaghilev, și opera se numea „*Paradă*". Era o autentică paradă de circ și muzica era în concordanță.

Satie, născut în 1866 la Honfleur — va muri în 1925 la Paris — avea 51 de ani în 1917, și un lung trecut îndărătul lui. Compusese în mod succesiv ca Debussy, ca Chabrier, și aproape ca d'Indy. Unii îl considerau un precursor, măcar în unele perioade, dintre care aceea a tinereții lui, cînd l-ar fi impresionat pe Debussy în Montmartre, la cabaretul „*Chat noir*" unde era pianistul casei, prin acordurile de nonă ale „Sarabandei" pentru pian, din 1887. Debussy a orchestrat de altfel „Gymnopedille" din 1888. Satie era un amator plin de umor și de fantezie ; ceea ce se vor numi „gaguri" într-o epocă mai recentă, nu aveau secrete pentru el. Trecuse printr-o perioadă de misticism, adevărat sau prefăcut, întreținînd relații cu extravagantul poet Sâr Péladan și întemeiase o „abație" Rose-Croix, al cărei singur membru era, într-o cameră mică, sus, pe *Butte Montmartre, rue Cortot.* La patruzeci de ani, dîndu-și seama că nu știe nimic, se înscrise, modest, la *Schola Cantorum,* unde deveni elevul lui d'Indy și al lui Roussel, pentru a învăța contrapunctul și obținu, după trei ani, o diplomă în toată regula. Avea talent și o anumită facilitate, găsea pentru bucățile lui pentru pian titluri amuzante, care au contribuit la reputația lor mai mult decît valoarea lor intrinsecă, valoare care totuși nu era nulă. Este o minusculă muzică „franceză", în sensul cel mai restrictiv al cuvîntului, agrementată cu un strop de umor scoțian, de genul sec, pe care-l moștenise de la mama lui.

Sărăcia lui Satie era de necrezut ; în viața lui era un mister pe care nimeni nu a putut să-l străpungă. În 1895, compune o „*Liturghie a Săracilor*". În 1898, părăsește cartierul Montmartre și se instalează într-o suburbie din sudul

Parisului la Arcueil, într-o cameră unde nimeni, pînă la moartea lui, nu a intrat vreodată. Pentru ca să se mute, își îngrămădește toate lucrurile într-o roabă pe care o împinge singur, prin tot Parisul și prin suburbie, de la nord la sud. Nu în această mutare se află misterul: el găsise la Arcueil, unde municipalitatea era radicală — adică, pentru epoca aceea, revoluționară — un loc de monitor muzical pentru copii, o slujbă „laică", pentru a contrabalansa în zilele de joi, influența „popilor" și a catehismului lor. Pare-se că a făcut acolo un lucru foarte bun; coralurile sale pentru copii erau celebre la Arcueil și în împrejurimi.

Misterul era în singurătatea lui, pe care nimic nu a întrerupt-o vreodată, ca în viața lui intimă, pe care o ascundea cu aceeași grijă cu care își acoperea ființa fizică cu costume negre, pălării-melon, gulere scrobite cu colțuri, haine pe care și le cumpăra cu duzina cînd avea, excepțional, o încasare de bani. Pleca în fiecare seară la Paris pentru a se întîlni cu „prietenii", dintre care nici unul nu era cu adevărat, căci nu-i dorea, sau se făcea că nu-i dorește. Se întorcea întotdeauna pe jos, chiar seara foarte tîrziu, după ce băuse cu suita lui la terasa unei cafenele din Place Denfert-Rochereau; nu-l interesa micul tren de suburbie care îl putea duce acasă și pleca pe jos, refuzînd orice companie.

Pe acest solitar, pe acest umorist melancolic, l-a descoperit Cocteau, făcînd din el, în plin război, regele Parisului. *„Parada"* a fost un imens scandal, căci muzica ei întorcea spatele atît debussysmului cît și wagnerismului; ea înnoda, într-un anumit sens, cu primele opere ale lui Stravinski, redus la esențialul ritmurilor și al acordurilor rupte. Era scrisă pentru un mic ansamblu colorat și strident, ca în circuri sau bîlciuri; era „cocoșul galic", nu mai era „arlechinul" impresionist și Cocteau va trage învățătura acestei schimbări în colecția sa de maxime *„Cocoșul și Arlechinul"*. Decoratorul operei a fost Picasso, fapt care îl plasa pe Satie în fruntea avangărzii. El a căutat să se mențină acolo și în 1924, cu „Mercure" — al cărei subtitlu era „poziții plastice" — în decoruri tot de Picasso, prezentat la seratele contelui de Beaumont și, în același an, la *„Baletele suedeze"* de Rolf de Maré, împreună cu „Relâche", ale cărui decoruri erau de Picabia și căruia i

Scanned with OKEN Scanner

s-a adăugat un mic film de René Claire, „*Entr'acte*“, care a însemnat o dată memorabilă în istoria cinematografului. Satie a fost întrebat de ce ultimul său balet se numea „Relache“; el a răspuns : „În acest fel, sunt afișat în fiece seară la alt teatru din Paris, uneori la mai multe“. Era chintesența umorului său.

Fantezistul lunatic, acest sărac între săraci, devenit de la o zi la alta senzația saloanelor din Paris, a lăsat o mare operă : „*Socrate*“, pentru voci solo și orchestră de cameră, rod al unei comenzi a prințesei Polignac, la care a avut loc premiera, în 1918. Este compus pe fragmente de dialoguri platoniciene, în traducerea lui Victor Cousin. Se compune din trei mari secvențe, dintre care ultima, „*Moartea lui Socrate*“ se ridică prin mijloacele cele mai simple și un maximum de simplitate rafinată, pe culmile cele mai pure ale emoției și adevărului. Este ca și cînd, deodată, și pentru o singură dată în viața lui, Satie ar fi lăsat să-i cadă masca de carnaval și și-ar fi arătat adevărata sa natură. Acest recitativ linear, susținut de simple punctuații armonice, în care pianul poate foarte bine ține locul coardelor de la origine, a fost deseori reprezentat, dar rareori într-un mod satisfăcător, pentru că cei mai mulți dintre interpreți își închipuie că este de ajuns să șușotești „spunînd“ textul, abia cîntîndu-l. Este greșit, pentru că lirismul secret al operei cere o impecabilă încarnare vocală. Cele mai bune interpretări au fost acelea în care, de fiecare dată, o singură interpretă, posedînd vocea și forța interioară pentru a cînta ea singură ceea ce la origine era pentru patru voci, și-o colora diferit pe a ei pentru fiecare din părți, „înălțînd“ pe nesimțite intensitatea dramatică.

Arthur Honegger cunoștea opera „*Socrate*“ ? Se prea poate, dar această operă nu era destul ca să-l facă să-și schimbe părerea despre Satie, care nu-i plăcea absolut de loc, considerînd că reputația lui era ridicol de artificială. Honegger s-a născut la Havre în 1892 și a murit la Paris în 1955, în urma unei grave boli de inimă. Era elvețian și cu toate că își făcuse din Franța a doua lui patrie, și-a păstrat întotdeauna naționalitatea. Tatăl lui, un bogat importator de cafea și mama lui, care cînta foarte bine la pian, i-au încurajat vocația pentru muzică, trimițîndu-l să studieze la Zürich, unde pro-

Scanned with OKEN Scanner

fesorul lui fusese un vechi prieten al lui Brahms. Dar abia la Paris, începînd din 1911, și-a însușit cu adevărat meseria : a lucrat vioara cu Lucien Capet, și totdeauna violonistul din el va străpunge marile elanuri lirice ale operelor sale. Honegger nu a compus niciodată la pian, nu știa să cînte la acest instrument. Profesorul lui de compoziție a fost marele André Gédalge, maestrul lui Ravel și al lui Enescu. În timpul războiului din 1914, a plecat în Elveția și a făcut un an de serviu cetățenesc îmbrăcînd uniforma. Evenimentele au făcut ca întreaga lui familie să se reîntoarcă la Zürich, de unde era, dar tînărul Arthur se hotărîse să nu mai părăsească Franța. El se instală la Paris, total independent, la început pe înălțimile Montmartrului, apoi, după căsătoria lui cu Andrée Vaurabourg, pe care o cunoscuse în clasa lui Gédalge, pe Boulevard de Clichy la numărul 67, într-un atelier ale cărui ferestre mari dădeau pe perspectiva din *Place Clichy;* acolo îi va fi sortit să moară. În celălalt capăt al bulevardului, la numărul 10, în fața Circului Médrano, la doi pași de Place Pigalle, locuia Darius Milhaud.

Și pe Milhaud, Honeger îl cunoscuse tot la Gédalge. Amîndoi făcură cunoștință cu muzicienii care aveau să formeze împreună cu ei „Grupul celor Șase", o denumire de care nici unul din ei nu era răspunzător. Blaise Cendrars, uriașul poet, elvețian și el, îi făcu lui Honegger cunoștință cu Satie. Curînd, Cocteau, eternul fantezist, se interesă de toți acești tineri muzicieni, printre care figurau și Auric, Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey. Se cînta mult tînăra muzică la Paris în 1918 și în anii care au urmat sfîrșitului războiului. O organizație îndrăzneață, „Concertele Delgrange" o făceau ascultată în sălile marginale, ca în aceea a „Agricultorilor" de lîngă Gare Saint-Lazare, la Gymnase Huyghens în Montparnasse la Théâtre du Vieux-Colombier. Era, în principiu, noua școală, aceea a paradoxurilor lui Cocteau și a glumelor lui Satie ; pînă și Honegger se lăsa, în epoca aceea, antrenat de această nouă stare de spirit. Totuși, strigătele războinice împotriva lui Wagner și a lui Debussy nu aveau să-l impresioneze multă vreme.

La un concert din sala Huyghens, la 5 aprilie 1919, piese pentru pian de Germaine Tailleferre și „*Mișcările perpetue*"

de Poulenc, cîntate de Ricardo Viñes, se învecinau cu „Sărbătoarea duetului" de Auric, cîntată de Pierre Bertin, interpret, pe de altă parte, al *„Imaginilor lui Crusoe"* de Louis Durey, pe versuri de Saint-John Perse, care pe atunci semna încă cu adevăratul său nume, Alexis Saint-Leger. La același concert, Cvartetul Capelle cînta Primul cvartet pentru coarde de Honegger și al patrulea Cvartet de Milhaud, în vîrstă de 26 de ani, care va mai compune încă alte optsprezece.

Această sextuplă întîlnire nu se va datora numai întîmplării. Spiritul lui Cocteau veghea, și Henry Collet, criticul muzical de la „Comoedia" îi sări în ajutor. El scrise, puțin timp după acest concert, articolul său celebru „Cei cinci ruși și cei șase francezi"; cei „Șase" se născuseră, rod al diverselor neînțelegeri. Și în primul rînd, paralela lui Collet nu putea avea decît un singur sens, acela al formării unei noi școli franceze, opusă atît epigonilor lui Debussy cît și ai lui Frank, fără a mai vorbi de postromantici, germani sau nu. Dar în mod precis Honegger nu putea face parte din numărul acestor opozanți. În primul rînd, era elvețian, protestant, metodic, serios, liric, generos și zeul lui era Bach. Ce putea avea el în comun cu Satie, pe care Cocteau voia să-l impună celor „Șase" ca mentor estetic și spiritual? Printr-un mimetism foarte superficial, el simulă, la începutul acestei aventuri, că este „ca ceilalți", cu alte cuvinte sec, simplist, caraghios, pătrat, diatonic. Se desprinse apoi foarte repede, și reveni la adevărata sa natură care, înainte de a fi vorba de cei *„Șase"*, se manifestase, în 1918 cu *„Le dit des Jeux du Monde"*, primul său oratoriu pe un text al poetului belgian Paul Méral. În 1921, „Regele David" definitivă ruptura; o rupere muzicală și estetică, căci pe plan uman Honegger rămase credincios prietenilor din tinerețe, firea lui necunoscînd nici orgoliul nici ingratitudinea. Cocteau contribuise la prima lui celebritate și colaboră cu el pentru *„Antigona"*, a cărei adaptare franceză, în care tragedia era tratată foarte superficial, pentru a repeta cuvintele chiar ale lui Cocteau *„a vol d'oiseau"* (în original — n. tr.), nu-l putea satisface. În nemulțumirea aceasta ascunsă trebuie căutată sursa tensiunii puțin artificiale a muzicii, și probabil și furia falselor accente ale prozodiei, în care Honegger pare să caute furia tragică absentă din text.

Cu intensități diferite, aceeași detașare de estetica lui Cocteau poate fi observată la toți ceilalți membri ai grupului celor „Șase" și va contribui la cei mai importanți din ei — în afară de Honegger, la Milhaud, Poulenc, Auric — la dezvoltarea decisivă a personalității lor. În cele din urmă, pentru toți, aventura socială și public tumultoasă a celor „Șase" nu va fi, din punct de vedere muzical, decît un soi de anacruză, un prim elan, repede controlat și dirijat spre căile adevăratei personalități a fiecăruia. Pentru Milhaud, nu era decît o paranteză, căci nu trebuie uitat că lucrarea sa *„Choeforele"* datează din 1915, că *„Eumenidele"* au fost începute in 1917.

Cu tot marele ei succes, reprezentarea *„Regelui David"* de Honegger în Elveția, la Mézière, la *Théâtre du Jorat*, în 1921, a rămas un eveniment local. René Morax, autorul dramei biblice, ezitase foarte multă vreme în alegerea muzicianului înainte de a urma sfatul lui Ernest Ansermet și de a face apel la Honegger. În două luni partitura a fost gata, compusă pentru coruri, trei soliști, o orchestră de 17 instrumente de suflat și de percuție și un contrabas, conform comenzii imperative pe care o primise Honegger. Nu era, cu toate că avea soliști și coruri, decît o imensă muzică de scenă pentru o dramă în mare parte vorbită și mimată.

A pune din nou drama în scenă, în anii următori, la Mézière, sau a o realiza scenic în altă parte, se dovedi dificil, dacă nu chiar imposibil. Era o formă hibridă ; reîncepea calvarul *„Martiriului Sf. Sebastian"* de Debussy ; și de altfel, René Morax, natură generoasă și înflăcărată, poate că nu era acel geniu al cărui text ar fi izbutit să-și impună creația pe marile scene lirice cu repertoriu consacrat. Dar valoarea muzicii impunea soluția pe care Morax o acceptă: opera deveni un oratoriu cu un recitator care, între secvențele muzicale, rezuma acțiunea după un frumos text, pe care îl scrisese chiar poetul. Sub această formă, *„Regele David"* fu creat în 1924, mai întîi la Winterthur în traducerea germană a lui Hans Reinhart și, cîteva săptămîni mai tîrziu, la 14 martie, în limba franceză originală, la Salle Gaveau din Paris. Succesul a fost triumfal și opera, de atunci, a făcut înconjurul lumii. Robert Siohan era la pupitru ; recitator era Jacques Copeau.

Scanned with OKEN Scanner

La Paris, acest succes a fost totodată paradoxal și explicabil : paradoxal într-un oraș agitat din punct de vedere muzical, după război, de curentele cele mai contradictorii, de la platitudinea ne-oclasicismului născut-mort pînă la primele îndrăzneli ale „făcătorilor de note false" veniți din Europa Centrală. Spontaneitatea și sinceritatea de expresie erau hulite de oamenii importanți ai zilei, care dădeau directivele în modă. Explicabil, pentru că nu numai „marele public", ci înșiși muzicienii, cunoscătorii, erau în mod inconștient saturați de atîtea artificii care se dovedeau curînd a nu fi decît niște pocnitori ude, și s-au simțit spiritualicește eliberați în fața acestei opere atît de frumoase și de libere, atît de puternică și de pură, atît de nobilă și de valoroasă, pe care un tînăr muzician de 32 de ani se încumeta să le-o ofere, sprijinindu-se pe cele mai înalte tradiții ale muzicii europene, și ascultînd, pentru a o compune, numai de imboldul vremii sale. Acest muzician era obișnuit ca tot ceea ce este omenesc să fie privit în față, considerat cu o totală sinceritate. Evocarea dramelor omenești, a revoltelor și înfrîngerilor omului îi era la fel de firească ca și elanul cel mai suav, cel intim al introspecției. Iată de ce, în această operă, pasiunea omului David este conturată în culori atît de puternice și de vii, în vreme ce elevația spiritului ia accente atît de pure și de încrezătoare în lumina regăsită. Cîntul „Alléluia" care încheie prima parte a operei și care revine, amplificat, în final, este în simplitatea lui una din paginile majore ale muzicii din toate timpurile.

Pe cel mai valoros Honegger îl vom găsi întotdeauna aici, în imensele evocări ale sufletului în căutarea invizibilului, unde generozitatea sa naturală se poate revărsa într-un limbaj care va apărea întotdeauna curgînd de la sursă, fără a ține socoteala de nici o modă sau de directive. A spune despre el că a fost neo-clasic este lipsit de sens, ca și a-i reproșa că a renunțat la orice căutare de limbaj propriu. Limbajul nu era pentru el decît mijlocul de a reda bogăția viziunii lui interioare publicului anonim și numeros pe care visa să-l cucerească și pe care l-a cucerit într-adevăr, fără nici o concesie de indiferent orice natură. Îl invoca pe Bach ca pe marele lui maestru, fără a se gîndi vreodată să-l imite, dar lucrînd în același spirit de inocență, de sinceritate și grandoare. Va inventa, în oratoriile lui și în marile lui opere simfonice forme

și chiar mijloace de expresie noi, dar fără a pune vreodată în ele un accent particular, fără a le da prioritate asupra celor ce avea de spus, ceea ce pentru el, era esențialul.

Pentru versiunea de oratoriu a „*Regelui David*", Honegger renunțase la orchestra redusă de la Mézières, amplificase simfonia la dimensiunile și la compoziția ei normală, cu ansamblul complet. Nu era o soluție fericită din toate punctele de vedere, căci spontaneitatea plină de savoare a suflătorilor se potrivea mai bine decît molateca sonoritate a coardelor, atît la expresia dramatică cît și la evocarea pasajelor biblice ale operei ; reluările mai recente ale operei în versiunea ei originală au dovedit-o.

Dar Honegger a fost întotdeauna pasionat de o orchestră mare, și cele 17 instrumente de la Mézières i-au fost impuse. Prima lui mare operă simfonică, „*Horațiu victorios*", într-un limbaj violent și chiar brutal, datează din 1920. La origine, trebuia să fie o „dramă mimată și dansată" despre lupta legendară a Horațiilor și Curiaților, dramă care nu a putut niciodată fi realizată. Este una dintre acelea care au descumpănit pe auditorii epocii. În schimb, încîntătoarea „*Pastorală de vară*", din același an, este o operă plină de lumină și de fericire, în care Honegger se mulțumește cu coardele, un flaut și un corn. Pentru că atunci cînd nu utiliza orchestra completă, el dădea întotdeauna preferință coardelor, ca un violonist ce era, cu sau fără punctuația savuroasă a unuia sau două instrumente de suflat. Tot din anul 1920 datează una dintre capodoperele tînărului Honegger, „*Paștile la New York*", pentru soprano și cvartet de coarde, pe poemul lui Blaise Cendrars. La fel ca pentru atîtea alte opere frumoase ale muzicii, ne mulțumim, de foarte multă vreme, s-o îngropăm în flori.

Pentru o orchestră foarte mare va fi creată în 1923, pe cînd Honegger lucra și la noua versiune a „*Regelui David*", o altă operă celebră: „*Pacific 231*). Aceasta a făcut înconjurul lumii, la fel ca opera „*Regele David*". Este o operă exemplară, căci, fiind un studiu ritmic care —după cum vom vedea de ce — venea la timpul potrivit, era și o operă programatică, deși Honegger a negat acest lucru, destul de stîngaci, de altfel.

Scanned with OKEN Scanner

Figura ritmică fundamentală, expusă încet, se accelerează pe nesimțite, atinge un maximum de rapiditate — și în același timp de intensitate și de violență instrumentală — și revine, spre final, pe cale inversă, la încetineala inițială. „Pacific" era numele unei celebre locomotive cu aburi, cu care, încă din acea epocă, Franța se plasa în fruntea lumii pentru viteza trenurilor sale. Existau două tipuri din această locomotivă, *„Pacific 231"*, și *„Pacific 241"*, cifrele fiecărui număr însemnînd în ordine : de fiecare parte 2 roți mici în față, 3 (sau 4) mari roți centrale, 1 roată în spate. Piesa simfonică a lui Honegger evocă pînă la a te înșela zgomotul ritmic al locomotivei care se pune în mișcare, luînd viteză, atingînd viteza ei maximă, în sfîrșit încetinind pînă la oprire. Dacă Honegger nu ar fi avut această viziune, nu și-ar fi intitulat chiar el, și nu editorul — opera sa : „Pacific". Era însă conștient de importanța în sine a operei, ca studiu ritmic ; și aci, după zece ani de artificii ritmice provocate de accentele contrapunctice din *„Sărbătoarea"*, el revenea la fel ca pentru *„Regele David"* sub alte raporturi, la natură, la o structură, la o mișcare, la o progresie ritmică la care publicul, în mod instinctiv, adera ascultînd opera.

În cele din urmă, Honegger va considera *„Pacific"* ca prima din cele trei *„Mișcări simfonice"*, din care a doua, purtînd titlul evocator de *„Rugby"*, va fi compusă în 1928 ; a treia, din 1932, și creată de Furtwängler la Berlin, nu se va mai numi decît *„Mișcarea simfonică No. 3"*. Între timp, în 1930, se născuse *„Prima Simfonie"*, comandată de Kussewitzky și creată de el la Boston. Honegger avea aproape 40 de ani ; la fel ca unul din marii lui înaintași simfoniști, Brahms, el așteptase maturitatea înainte de a începe să compună simfonii, și nu o va compune pe a doua decît în 1941.

Între timp, și fără a uita operele de muzică de cameră, partiturile de filme aranjate pentru concert, partiturile de balet și de muzică de scenă, asupra cărora nu ne putem opri acum și care sunt importante mai cu seamă pentru că îl caracterizează pe Honegger, artizan al muzicii, întotdeauna gata de lucru, marile opere lirice, operele și oratoriile apar unele după altele, deseori admirabile capodopere.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi a fost în 1925 „*Judith*“, a doua dramă biblică, tot cu René Morax ca libretist. Dar este o operă cu totul diferită de „*Regele David*“ ; mult mai simplă, mai austeră, mai rafinată, în care Honegger nu disprețuiește anumite căutări de scriitură armonică. Opera este departe de a fi cunoscut norocul „Regelui David“ și pe nedrept, căci este de o mare și nobilă frumusețe, plină de o înfocată pasiune și de o credință foarte înaltă și foarte pură. În 1927 „Antigona“ a fost creată la Bruxelles. Este poate opera cea mai problematică a muzicianului, pentru rațiuni pe care le-am mai evocat aci. Honegger ținea foarte mult la această operă, dar ținea ca la un copil care s-ar fi născut greu, cu toate precauțiile de a-i asigura o naștere fericită. Sub aspecte mult mai simple și mai clasice, „Amphion“, un oratoriu scenic compus în 1929 pentru Ida Rubinstein pe poemul lui Paul Valéry, nu era nici el o reușită adevărată. În fața textului lui Valéry, Honegger s-a găsit puțin pradă acelorași probleme pe care le-a avut Stravinski în fața textului lui Gide pentru „*Persephona*“, la aceeași epocă. Este întotdeauna foarte greu să reușești din punct de vedere muzical opere pe texte perfecte în sine, și pe deasupra de o răceală de marmură.

Total opuse ca gen și ca spirit, cele două opere următoare se vor sprijini, dimpotrivă, pe texte pline de o viață incomparabilă, care cereau, într-un anume fel, muzica. Prima, o operetă, i-a făcut să urle pe criticii care „nu mai înțelegeau nimic“ în fața unei asemenea diversități și unei asemenea lipse de respect : Honegger în genul ușor — cine ar fi putut prevedea un asemenea lucru ? Opereta era „Aventurile Regelui Pausole“, inspirată dintr-o povestire de Pierre Louys, cu libretul de Albert Willemetz, regele operetei pariziene în momentul acela, și care dovedi, făcînd apel la Honegger, o mare perspicacitate. Poetică și ușoară totodată, senzuală și fantastă, contribuția muzicii nu a fost mică la imensul succes al operetei, care a totalizat, începînd din decembrie 1930, la „Bouffes Parisiens“, teatrul lui Offenbach, mai multe sute de reprezentații înainte de a obține, în versiune germană tot atîta succes în Elveția și în Germania. Și apoi, îndată după această operetă, a urmat marele oratoriu al „*Strigătelor Lumii*“, prima din acele mari opere simfonice și corale care îi vor consfinți lui Honegger, după „*Regele David*“, o glorie

Scanned with OKEN Scanner

de nezdruncinat : opere care, toate, depășesc domeniul muzicii pure pentru a o înălța la acela al cunoașterii, al întrebărilor fundamentale pe care ființa omenească și le poate pune asupra destinului ei. În această privință, întîlnirea lui Honegger cu Paul Claudel va avea o importanță capitală.

În afara problemelor de limbaj care, în perspectiva timpului, sfîrșesc prin a apărea secundare, o strînsă înrudire unea temperamentele și gîndirea lui Honegger și Milhaud ; și aceasta în pofida ascendenței muzicale germane a unuia, franceze și mediteraneene a celuilalt, dincolo de divergențele lor de gust, — admirația unuia, disprețul celuilalt pentru Wagner de exemplu, — dincolo de polemicile superficiale asupra unor probleme estetice, Honegger și Milhaud au găsit în mod firesc un teren profund de înțelegere cu Paul Claudel. S-a realizat astfel uniunea celui mai mare poet și a celor doi muzicieni, printre cei mai mari în vremea aceea.

Două din operele majore ale lui Honegger se vor naște din colaborarea lui cu Claudel : *„Ioana pe Rug“* și *„Dansul Morților“*.

„Ioana pe Rug“ a avut, în realizările sale concertante sau scenice, mii de reprezentanți în lumea întreagă : este unul din cele mai mari triumfuri ale muzicii lirice ale secolului XX. Lucrul acesta a deranjat îndeosebi o anumită categorie de amatori și de critici, pentru care lucrările cu un larg succes de public, mergînd pînă la un succes „popular“, devin imediat suspecte, respingîndu-le pentru că le găsesc prea „ușoare“ și, în mod fatal, „neoclasice“. Unul din cei mai cunoscuți critici francezi contemporani a scris că „Ioana pe Rug“ este un oratoriu „populist“, cu o nuanță de dispreț nedisimulat. S-a pus întrebarea ce voiau să zică cu asta ; era sinonimul lui „popular“ sau al lui „mahalagesc“ ? Toți cunoaștem răspunsul, și în definitiv lucrul acesta nu are nici o importanță, pentru că *„Ioana pe Rug“* corespunde perfect idealului de muzician al lui Honegger : să compună opere într-un spirit și un limbaj absolut moderne, fără ca pentru aceasta să plictisească marele public. Expusă teoretic, aceasta

pare a fi cvadratura cercului, dar tocmai această cvadratură au știut unii din cei mai mari muzicieni ai tuturor timpurilor s-o rezolve din instinct. Ne putem închipui foarte ușor că dacă asemenea întrebări s-ar fi pus în secolul al XVIII-lea, anumiți critici din vremea lui Bach ar fi protestat că „Pasiunile" lui, la urma urmei nu erau decît misterele evului mediu învesmîntate într-un limbaj tonal puternic cromatizat. Bach, marele model al lui Honegger compunea la fel cum „mutatis mutandis", va compune acesta : cu o profundă credință, cu toată inocența unui suflet curat, și stăpîn pe un meșteșug muzical de o extremă soliditate care-i permitea, în fiecare moment, elanurile cele mai neașteptate spre libertate și imaginație.

Ida Rubinstein a fost cea care, făcînd o mai bună alegere decît atunci cînd se oprise la Gide sau la Valéry, prilejui întîlnirea lui Honegger și Claudel. Claudel acceptă să scrie poemul dramatic despre Ioana d'Arc, în chiar momentul cînd Franța răsuna de serbările celui de al cincilea centenar al martiriului „Fecioarei", și el făcu din Ioana acea figură nemișcată, legată de stîlpul martiriului ei, pe care Ida Rubinstein dorea s-o încarneze.

Poemul lui era de o mare varietate și o totală libertate formală, ceea ce nu-i facilita lui Honegger căutarea unei unități de formă și de stil a partiturii. I s-a reproșat această lipsă de unitate, pe cînd el nu a făcut decît să adapteze cît mai exact acest lucru, el a dat liber frîu fanteziei și, în cele din urmă, unitatea operei rezidă tocmai în bogăția și diversitatea ei, unde contrastele nu se anulează niciodată, dimpotrivă, exaltă caracteristicile opuse care le provoacă. Se vorbește mult în cercurile tinerei muzici de „teatru muzical" ; în realitate, *„Ioana pe Rug"* este, împreună cu *„Cristofor Columb"* de Milhaud, tot pe un text de Claudel, unul din primele exemple ale acestui gen, așa cum îl va ilustra Georges Apergis aproape cu treizeci de ani mai tîrziu, cu opera „Pandemonium". Stilul este altul, limbajul de asemenea, dar viziunea formală este aceeași, și Milhaud și Honegger nu vor fi contribuit mai puțin la stabilirea genului decît Arpeghis și unii din camarazii lui de aceeași generație.

Scanned with OKEN Scanner

Profund emoționantă, opera ne-o arată pe Ioana în ceasul morții, amintindu-și „invers“ întîmplările din viața ei, așa cum i le citește, dintr-o carte imaginară călugărul Dominic, așezat la picioarele rugului și așa cum le „vede“ ea, desfășurîndu-se ca un film prodigios colorat, și a cărui viteză variază după natura episoadelor evocate. Echilibrul este perfect între secvențele vorbite — anume acelea ale Ioanei cu călugărul Dominic — și secvențele cîntate de „vocile“ pe care Ioana le aude și pe care le auzim împreună cu ea, corurile poporului, cîntecele copiilor, scenele de mulțime și scenele de singurătate, viziunile tragice ale Ioanei singură cu ea însăși în ceasul morții și monstruoasele caricaturi ale scenelor „Jocului de cărți“, adică ale intrigilor politice și deliberărilor tribunalului prezidat de episcopul Cauchon-Porcus, care o vor duce la pierzanie. Populistă, *„Ioana pe Rug“* ? Populară cu siguranță, în sensul cel mai nobil al cuvîntului, căci dincolo chiar de personajul Ioanei, profund omenesc, emoționînd puternic totodată mulțimile și „elitele“, în măsura în care acestea din urmă nu urmează directivele lansate de croitorii muzicii, care schimbă tot atît de des moda ca și aceste elite, căci asta e condiția ca să supraviețuiască. Este o operă mare, adevărată și simplă, la fel cu toate cele care, în poezie sau în muzică, tratează despre angoasele și eliberările esențiale ale ființei omenești.

Desigur, sentimentele generoase, preocupările umane nu sunt suficiente pentru a reuși opere mari. Și alți muzicieni decît Honegger și Milhaud au întrebuințat texte de Claudel și și-au frînt gîtul ; operele lor apar cu atît mai mediocre cu cît poezia care le servea de bază era genială în ea însăși. Dar ceea ce surprinde în „Ioana pe Rug“ este faptul că niciodată muzica nu „coboară“ în raport cu textul, și aceasta este sensibil nu numai în părțile cîntate, dar și, mai ales, la „granițele“ între articulațiile — întotdeauna primejdioase în asemenea caz — între vorbirea pură și muzică. Există desigur o „congenialitate“. În această operă între poet și muzician. Este adevărat că un anumit număr de personaje îl consideră pe Claudel încarnarea unei pretențioase mediocrități. În ceea ce-i privește, este pierdută orice speranță, în poezie ca și în muzică.

Scanned with OKEN Scanner

Reușita excepțională a *„Ioanei pe Rug“* nu va rămîne unică. După o incursiune destul de nefericită în domeniul operei convenționale cu *„L'aiglon“*, compusă în colaborare cu Jacques Ibert, și o nouă operetă, *„Micuțele Cardinal“*, care nu va reînnoi succesul „Regelui Pausole“, în 1938, *„Dansul Morților“* a fost o nouă capodoperă compusă în colaborare cu Claudel. Poetul și-a scris textul inspirîndu-se din „dansul morților“ pictat și gravat de bătrîni maeștri elvețieni, expus la muzeul din Bâle, unde se dusese pentru creația *„Ioanei pe Rug“*, în mai 1938. El se folosi și de Biblie, în special de cărțile lui Ezechiel și Iov. Tema dansului morților inspirase foarte mulți muzicieni în trecut. *„Totentanz“*-ul lui Liszt și „Danse macabre“ de Saint-Saëns sunt printre operele cele mai celebre ale genului ; dar amîndouă — și încă multe altele — sunt mai ales pretexte de virtuozitate instrumentală sau orchestrală, cu ritmuri caracteristice și obstinate. Honegger a tratat subiectul la adevărata lui valoare și a amestecat, o dată mai mult, la fel ca în *„Ioana“*, muzica savantă și muzica populară, căci întreaga umanitate nu participă oare la acest dans ? Farandola funebră în care, pe aria melodiei populare *Pont d'Avignon* și a *Carmagnolei* se dezlănțuie omenirea trezită din ultimul ei somn, poporul umil ca și Regele, Papa, Episcopul, Cavalerul, toate clasele sociale laolaltă, este continuată și încununată de un coral introdus de baritonul-solo. Cu toată disperarea ce stăpînește încă oamenii se înalță minunatul cîntec al speranței. Ultimele măsuri, vaetul sopranei solo deschid într-adevăr porțile infinitului. La întîi martie 1940, în vreme ce Europa sîngera deja în război, Sacher a prezentat această creație la Basel înainte ca Münch să o prezinte la Paris, în ianuarie 1941, sub cizma ocupanților.

Alte două oratorii, *„Nicolas de Flue“* în 1939 și *„Cantata de Crăciun“* în 1953, vin să îmbogățească catalogul acestui gen de opere. Muzicianul de teatru care era Honegger va compune, pe parcursul vieții, și partituri de muzică pentru filme și muzică de scenă ; printre acestea din urmă, unele foarte importante, ca aceea pentru *„Le Soulier de Satin“* de Claudel, în 1943, și pentru *„Tête d'Or“* tot de Claudel, în 1948. Dar cu începere din 1941 și de la a sa a *„Doua Simfonie“*, Honegger va încredința doar orchestrației esențialul gîndirii sale profunde ; și, în cele din urmă, simfoniile sunt

Scanned with OKEN Scanner

cele care, împreună cu „*Regele David*“, „*Ioana pe Rug*“ și „*Dansul Morților*“ vor stabili renumele lui Honegger în lume. Nu se mai cîntă de loc și nu se mai cînta aproape de loc în timpul vieții lui „Prima Simfonie“, compusă în 1929 la cererea lui Kussewitzky care a creat-o la Boston. După această încercare, Honegger va aștepta mai mult de zece ani pentru a compune a „*Doua*“, care va ajunge foarte repede la o excepțională audiență internațională. Această Simfonie este, împreună cu „*Pacific*“ și cu a „*Treia Simfonie*“ opera sa orchestrală cea mai celebră.

Această a „Doua Simfonie“ era, ca de atîtea ori pentru mulți compozitori din vremea aceea, rezultatul unei comenzi a lui Sacher pentru Orchestra de cameră din Bâle. Este o operă scrisă numai pentru coarde, cu excepția cîtorva măsuri finale, în care o trompetă poate — *ad libitum* — să acompanieze viorile întîi. Comanda i-a parvenit lui Honegger înainte de izbucnirea războiului în 1939. Din ea nu existau decît cîteva prime schițări cînd se abătu tragedia asupra Europei ; aceste schițări nu au fost folosite. Deodată, o viziune a operei viitoare i se impune lui Honegger, viziune care nu mai avea nimic comun cu amabilul divertisment visător și poate glumeț la care se gîndise pentru formația instrumentală redusă a lui Sacher. Totuși, avea comanda în față, o acceptase, și trebuia terminată, în lipsă de altceva mai bun. Honegger se puse pe lucru, cu inima grea de angoasa războiului și, curînd, de situația specială a Franței, a Parisului, pe care muzicianul nu voise să-l părăsească. Simfonia trebuia să atingă dimensiuni umane imense, totodată și dimensiuni dramatice, pe care ar fi trebuit, în mod normal, să le exprime o orchestră mare. Dar nu existau decît instrumentele de coarde ale lui Sacher, și Honegger trebui să se mulțumească doar cu atît. Rezultatul este că opera pare încontinuu să depășească limitele universului sonor astfel trasat ; ceea ce li se cere numai coardelor, este aproape fără întrerupere peste posibilitățile lor. Sacher a creat Simfonia la Basel, în mai 1942, cu orchestra lui de cameră formată din 15 muzicieni ; o lună mai tîrziu, la Paris, Munch avea să utilizeze formația de coarde a Societății de Concerte și, de atunci, s-a păstrat obiceiul de a se cînta această simfonie cu un minimum de 35 de muziceni. Sunetul este astfel mai amplu, și mai ales, sarcina teh-

nică a fiecărui instrument devine mai ușoară, ceea ce este în profitul acurateței execuției. Căci Simfonia este foarte dificilă prin exigențele tehnice pe care le impune : în 1970 Münchinger, care a creat-o în Germania occidentală, cu cei 12 muzicieni ai săi și care a abandonat-o apoi, a repus-o în repertoriu, și cu toată foarte înalta calificare tehnică a instrumentiștilor, se prea poate să nu fi reușit mai bine decît Sacher în 1942. Ai, tot timpul, impresia, ascultînd această simfonie în formația ei de la origine, că asiști la o luptă fără speranță a muzicienilor împotriva a ceea ce au de cîntat; și chiar în formație mare, această impresie nu dispare cu totul.

Desigur, această impresie întregește ceea ce comunică materia muzicală a operei : o angoasă aproape de nesuportat, creată de tragicul evenimentelor contemporane compoziției. Este o perpetuă desprindere în părțile rapide, întreruptă doar de sfîșietorul lamento al părților lente — interludiul primei mișcări și întregul Adagio — în așa măsură încît lumina din final, cînd renaște speranța și credința într-un viitor mai bun, pare ireală aproape și rămîne de domeniul unui fel de iluzie provocată și întreținută în mod voit ; iar unica trompetă ad libitum intervenind în ultimul moment contribuie la această iluzie, la această irealitate.

Așa cum este, opera exercită asupra auditorilor celor mai diferiți o captație vecină cu subjugarea, care nu s-a dezmințit niciodată. Patru ani după această compoziție, războiul fiind terminat dar rănile lui încă deschise, Honegger reia lucrul simfonic și compune de data aceasta ceea ce ar fi trebuit să fie a Doua Simfonie, cîntul de recviem al unei lumi înnebunite, prezentat în toată imensitatea lui, și pe care, în ultima clipă, speranța încearcă s-o salveze. Este a Treia Simfonie, pe care Munch o va crea la Zürich în august 1946 și o va prezenta la Paris în luna noiembrie a aceluiași an : „Liturgica".

Este încă una din acele opere care-i îmbolnăvesc de gălbinare pe toți cei care sunt de părere că muzica trebuie, în mod obligatoriu, să fie plicticoasă și să nu exprime nimic pentru a avea o oarecare valoare. Este desigur o operă expresionistă, mai ales în primele două mișcări, intitulate „*Dies*

Scanned with OKEN Scanner

irae“ și „*De profundis clamavi*“. Aci, grație unei orchestrații sălbatic de puternică, mînia divină ca și disperarea umană se pot desfășura după dimensiunile lor exacte : și, la fel ca în a Doua Simfonie, ritmurile smulse și armoniile strînse cromatic de acorduri, exprimă rănile inimilor și panica precipitată a sufletelor. Și, o dată mai mult, finalul luminos al celei de a treia mișcări — avînd, totuși, în acordul perfect final disonanța sextei minore pe acordul fundamental al notei re — nu este decît o iluzie : dacă omenirea geme: „*Dona nobis pacem*“, ființele lucide știu prea bine că această pace va fi întotdeauna amenințată.

Pesimismul profund al lui Honegger din ultimii ani apare aci înainte ca, în 1947, să izbucnească tragedia personală a bolii lui, care va fi mortală. În 1943, în plin război, el compusese pentru Opera din Paris un balet asupra căruia mînia celor ce voiau să meargă pînă în pînzele albe se manifestase cu o violență deosebită : „*Chemarea munților*“, povestea melancolică și feerică a unui om care fuge de viața din „vale“ și de oameni pentru a se refugia în singurătatea absolută a ghețarilor. Dar în 1946, uitînd pentru un timp ororile pămîntești, uitare favorizată de un sejur idilic în Elveția, lîngă Basel, la familia Sacher, Honegger compune a Patra Simfonie, o pastorală fluidă și savantă totodată, melodioasă și ușoară cu reminiscențe pe cît de vesele pe atît de nostalgice ale temelor populare : „*Deliciae basilienses*“, „Deliciile din Basel“. Cele două opere, foarte diferite ca spirit, au în comun scriitura muzicală limpede, netezită, simplificată, a unui muzician puțin „dezamăgit de toate“ și care nu vrea să audă vorbindu-se de excesele, chiar fecunde, ale tineretului care crește în jurul lui. Boulez, care începe să se agite foarte mult, și care compusese deja primele și cele mai bune opere ale sale, fusese, pentru fugă și contrapunct elevul doamnei Andrée Vaurabourg, soția lui Honegger. Honegger i-a procurat lui Boulez primul „post“ serios, de director muzical al companiei Jean-Louis Barrault. Dar Boulez ajunsese departe, luat de goana lui înainte, iar Honegger se simțea dintr-o dată singur, expediat spre o „bătrînețe“, spre un „înainte de război“, un „faliment muzical“ pe care Boulez și tinerii din jurul lui le proclamau care de care. Atacul cardiac îl lovi în acest context. Nu scăpă decît printr-un mi-

Scanned with OKEN Scanner

racol, dar nu-și mai reveni niciodată. El, care fusese un sportiv, un vînjos, unul dintre bărbații cei mai victorioși frumoși din Paris, slăbi cu trezeci de kilograme, tremura și se scofîlcise, nu mai putea să urce o scară și se tîra gîfîind. Acest om condamnat la moarte s-a lăsat antrenat să proclame că muzica era și ea pe cale de a muri, și că o dată cu dispariția lui, într-un fel consumată, îi va suna și muzicii clopotul. Pe cînd Milhaud, confratele lui dintotdeauna, grav atins și el în forțele lui vitale, continua cu voioșie de neclintit să producă operă după operă, Arthur Honegger se vedea iremediabil terminat, fără a mai putea scrie o notă de muzică și așteptîndu-și moartea fizică.

Și cu toate acestea, își reveni : în afara unor comenzi fără importanță, și mai înainte chiar de „*Cantata*“ din 1953, în care creatorul va abdica în fața umilului compilator al cîntecelor de gen din lumea întreagă, el compuse, în 1950, trei ani după ce îl lovise boala, a „*Cincea Simfonie*“. Creată de Münch, la Boston, în martie 1951, prezentată de același dirijor la Paris două luni mai tîrziu, opera apăru ca un vaer profund, sub o scriitură muzicală rafinată. El o numise „*di tre re*“, cu un ultim zîmbet maliții, căci aci nu era vorba de o aluzie la viziunile din infinit ; aceasta nu însemna decît că cele trei mișcări ale operei se terminau, fiecare, cu un *re* grav al contrabașilor și al timpanilor, *pianissimo*. Nu mai era revoltă, abia dacă era puțină disperare: Honegger, pentru ultima lui capodoperă, se retrăsese în grădinile secrete ale muzicii de concert.

La 27 noiembrie 1955, lovit de un ultim atac, Honegger muri în brațele soției sale. Avea 63 de ani ; cu el dispărea un imens muzician și un om de o cinste exemplară, de o sinceritate artistică scrupuloasă față de el însuși și față de ceilalți. Acești „ceilalți“ îi pregăteau un purgatoriu, din care îi vor trebui mai bine de zece ani ca să iasă. Marile lui opere vor rămîne ca mărturie că în secolul XX muzica încărcată de umanitate și de adevăr avea întotdeauna un loc sub soare.

Această mărturie o va aduce și **Darius Milhaud.** Era o forță a naturii ; un uriaș care, vreme de mai bine de șai-

Scanned with OKEN Scanner

zeci de ani, a produs muzică de orice gen, de orice formă, de orice dimensiune. Acest uriaș era însă o ființă fragilă, cu o sănătate precară, țintuit într-un fotoliu pe rotile, de zece ani. Dar puterea sa creatoare nu a slăbit niciodată, era întotdeauna prezentă, de o fecunditate de necrezut. Șase sute, șapte sute de opere în șaizeci de ani? Nu se mai numără zecile, lucrul nu are importanță.

Printre acestea au fost capodopere și lucrări ale unui meșteșugar îndrăzneț și plin de fantezie; au fost și lucrări care nu au contat, despre care se va fi vorbit doar o singură zi, dar care dispar în masă. Din această masă răsar cele douăsprezece opere, tot atîtea simfonii, optsprezece cvartete pentru coarde, muzici instrumentale pentru toate varietățile de ansambluri, opere concertante dintre care unele sînt sublime, și nimic altceva: astfel un anume concert pentru violoncel, de exemplu, dar pe care îl cîntă foarte puțini violoncelișți și care rămîne în mod nedrept ignorat. Dacă ar fi existat o dreptate și un sens logic în viața muzicală a Franței și a lumii, Milhaud ar fi fost cîntat de zece ori mai mult decît este, și în fiecare zi s-ar fi descoperit comori, pepite de aur sub pulberea de plumb, în realitate foarte subțire.

Milhaud a fost un cetățean al lumii. Acest evreu din Provence, ai cărui strămoși au trăit, în țara de baștină, cu cel puțin cinci sute de ani înaintea erei noastre, s-a născut la Aix-en-Provence, în septembrie 1892, și a murit la Geneva în iunie 1974. Se simțea la el acasă atît la Ierusalim cît și la Rio de Janeiro; țara lui este o Mediterană lărgită la dimensiunile oceanului, în care a integrat-o întotdeauna. Este un solar, familiar al navelor de cursă lungă și al zilelor lungi cînd soarele se joacă pe lacurile imobile, nemărginite. Face singur cale întoarsă la antichitatea din care izvorîse; familiar al Greciei lui Euripide, ca și al Orientului regelui David, căruia, ca și Honegger, îi consacrase una din principalele lui opere.

Ce a însemnat întîlnirea lui cu Cocteau, cu prietenii Grupului celor Șase? Evenimente în realitate puțin importante,

mai puțin importante decît întîlnirea cu Gédalge. Acesta tresări în fața primelor încercări ale violonistului de douăzeci de ani venit de la Aix la Paris, dar presimți forța acestei tinere sălbăticiuni. Gédalge îi cere să scrie o „melodie de opt măsuri" fără nici un fel de acompaniament. Milhaud se supune, și își va aminti toată viața de această lecție. Cu toată celebritatea lui cam artificial întreținută de armonist revoluționar, original și dealtminteri savuros, el va rămîne înainte de toate un melodist, va acorda întotdeauna melodiei elanul dintîi. Mai mult decît Honegger, este contrariul lui Debussy și al întregii muzici izvorîte mai mult sau mai puțin de la el ; e mai puțin opusul lui Wagner, cu toată ostilitatea împotriva acestuia, proclamată zgomotos, și cu tot geniul în primul rînd armonic al acestui mare înaintaș. Dar ceea ce îl leagă de Wagner, fie că vrea sau nu, nu este, evident, nici scriitura, nici stilul, ci predilecția pentru măreție, pentru marile mituri, pentru personajele veșnice.

Din acest punct de vedere, entuziasmul lui pentru Claudel, de la prima lor întîlnire, nu este oare revelator ? Pentru Claudel, wagnerianul printre poeți, a cărui admirație pentru Wagner este profundă și va dura toată viața ? Cu Claudel, Milhaud se simte imediat la el acasă. O profundă fraternitate îi va uni, evident sub semnul frumosului.

Claudel este cu 25 de ani mai mare ca el. Și totuși îi scrie primul lui Milhaud în 1912 și se duce să-l vadă neceremonios, ci pur și simplu pentru că Francis Jammes îi vorbise despre tînărul muzician ; Jammes, e și el mai în vîrstă decît Milhaud, de aceeași vîrstă cu Claudel. Amîndoi își dau seama de forța acestui temperament ; o singură melodie a lui Milhaud compusă pe un text de Claudel îi fu de ajuns acestuia ca să-i vorbească de îndată de traducerea „Orestiei". Acesta va fi marele eveniment al tinereții lui Milhaud ; va compune muzica pentru „Orestia", prima sa mare capodoperă și va avea, datorită lui Claudel care-l va lua ca secretar de legație în 1917, revelația orașului Rio și a muzicii din Brazilia.

Scanned with OKEN Scanner

Cele trei părți ale „*Orestiei*“ : „*Agamemnon*“, „*Choephorele*“, „*Eumenidele*“, constituie un rezumat impresionant al întregii arte, al întregii originalități a lui Milhaud. De la o tragedie la alta, muzica, conform voinței poetului. merge amplificîndu-se : de la o singură scenă din „Agamemnon“, ea se va dezvolta într-o partitură completă de operă în „Eumenidele“. Stilul lui apare aci în întregime : grandios, sălbatic, abrupt, de un lirism viril, acel lirism pe care Claudel îl întrezărise de la prima lui vizită ; totodată solar, extrem de luminos grație scriiturii politonale despre care trebuie să vorbim, neuitînd niciodată că pentru Milhaud nu este vorba de un sistem armonic, ci de un mod original și admirabil de a exalta forța melodiei. Milhaud putea fi impresionat de un canon de Bach în cvintă și să afirme că prima lui idee despre politonalitate izvorîse de la aceasta ; este o sursă aparentă dar nu reală căci, la Bach, suprapunerea melodiei pe tonică și pe dominantă nu este decît un mod de a contura posibilitățile scriiturii tonale, singura pe care o cunoștea, inclusiv cromatismele ei. Se spune în mod obișnuit că politonalitatea lui Milhaud era, la rîndul ei, o exaltare a tonalității ; aceasta poate fi adevărat în abstract, dar realitatea sonoră se opune acestei viziuni prea comode. Atita vreme cît este politonală, muzica lui Milhaud nu sună niciodată în mod tonal. Mai multe tonalități care se suprapun anulează puterea lor tonală în profitul unui univers sonor nou care nu este nici tonal, nici atonal, care nu mai are nici o legătură cu vreun sistem armonic, cunoscut sau nou. Este, pur și simplu, exaltarea melodiei la toate înălțimile diferite. In Grecia antică se cînta la octavă și poate la cvintă ; nu există muzică mai greacă decît muzica lui Milhaud.

Mai este și altceva în „*Orestia*“, și anume corurile vorbite, care apar pentru prima oară în muzica occidentală. Li se poate găsi și lor originea tot în Bach, în scurtele și violentele explozii ale corurilor din Pasiunile lui în momentele dramatice supreme unde notele sunt evident scrise, dar unde rapiditatea și violența ritmului și a sentimentului exprimat impune coralelor un fel de simili-vorbire. Milhaud renunță să scrie înălțimi sonore ce nu pot fi executate, încredințează doar ritmului forța expresivă, subliniată de cadența cît se poate de limpede a textului poetic. Toată muzica secolului

Scanned with OKEN Scanner

XX se va inspira de aci și la Schönberg va constitui esențialul corurilor din „*Moise și Aron*".

Colaborarea lui cu Claudel nu se va opri aci. Fără a mai vorbi de poeme, vor urma, cincisprezece ani după „*Orestia*", „Cristofor Columb", una dintre cele mai mari lucrări lirice a timpului nostru, pe care Erich Kleiber o va crea la Berlin în 1930, cinci ani după „Wozzeck", și care va fi cîntată în lumea întreagă, în afară de, în clipa de față, la Opera din Paris. De data aceasta, pentru Claudel, nu este vorba de o traducere, ci de un text original, în care personajul lui Cristofor Columb va căpăta o dimensiune gigantică ; acest text original a fost scris de Mihaud. O dată mai mult, în această operă îl găsim pe Milhauld în întregime, ca și în „*Orestia*": omul plin de credință și de adevăr ca și muzicianul cu un limbaj profund original care constituie una din constantele cele mai puternice ale muzicii secolului al XX-lea. O dată mai mult, cu Milhaud, se poate vedea zădărnicia clasificării pe bază de tendințe de stil și de sistem de scriitură. Ceea ce contează este personalitatea unică și de neînlocuit, care nu poate fi imitată. Această personalitate, Milhaud o va impune întotdeauna, de-a lungul celor șaizeci de ani de viață muzicală, în cursul căreia vor apare multiple tendințe, sisteme, mode noi, care își vor sărbători triumful, vor fi imitate și vor dispare. De aceste tendințe, sisteme și mode, Milhaud va ține totdeauna seama în calitatea sa de profesor, în care va da dovadă de cel mai mare liberalism, permițînd elevilor lui să se exprime exact cum doreau, amintindu-le doar că ceea ce aveau de scris era muzică și nimic altceva.

Dar aceste tendințe, sisteme și mode nu-i vor tulbura niciodată munca de creație, imuabil fixată conform personalității sale primordiale, aceasta nici măcar nu va evolua, nu se va transforma niciodată, căci va regăsi întotdeauna în ea însăși bogăția : în muzică, Milhaud este ca un zeu gigantesc și de neclintit, cioplit într-o piatră vie de o extremă duritate, care nu se fărîmă, nu se crapă niciodată. Din acest punct de vedere, este poate un exemplu unic și perfect. La extrema opusă se află harta de cameleon creator a unui Stravinski. Între amîndoi se situează nenumărații maeștrii, a căror

Scanned with OKEN Scanner

curbă de evoluție merge de la simplu la complicat și din nou la simplu, de la o tinerețe plasată sub influența maeștrilor precedenți la afirmarea unei puternice personalități originale care se temperează la bătrînețe și cu nostalgia „întoarcerilor la...". Milhaud nu a fost niciodată influențat de nimeni, propria lui personalitate era acolo, întreagă, în cîntecul Clytemnestrei și în corul din *„Agamemnon"*. Ea a rămas nealterată în toate operele sale, cele mari și cele mai puțin mari, cele profunde și cele de divertisment, fiind voite astfel de fiecare dată, de la tragedia lui Eschil tradusă de Claudel, pînă la „Cantata Psalmilor" pentru bariton și treizeci de instrumente, din 1967, tot pe traduceri din Claudel.

Este cu neputință să cuprindem în cadrul acestei lucrări, chiar și din zbor, nu numai totalitatea, dar chiar și esențialul operei lui Milhaud. Trebuie să ne mulțumim a evoca marile etape în genurile majore pe care le-a abordat: opera, simfonia, muzica de cameră.

Să începem cu muzica de cameră, în sensul cel mai larg al termenului. Sunt cele optsprezece cvartete de coarde, monument unic în creația muzicală a secolului al XX-lea, surprinzător de egale prin soliditatea facturii și bogăția ideilor; un monument pe care, în vremea „integralelor", nici un ansamblu de cvartet de coarde din lumea veche sau nouă nu s-a gîndit încă să-l pună în repertoriu, pe care nici o casă de discuri, ce pune de altfel pe piață în fiecare an tone de muzică barocă de mîna a patra, nu a luat inițiativa de a-l înregistra. Ar fi suficient o singură înregistrare, făcută de un ansamblu zis „prestigios", pentru ca publicul să se prindă și pentru ca aceste lucrări să devină, cele mai multe în orice caz la fel de populare ca și cvartetele lui Bartók. De un clasicism al scriiturii politonale cu totul apolinic, sunt lucrări care reflectă, în genul lor, toate aspectele personalității lui Milhaud. Compunerea lor a însoțit toate etapele vieții lui, dar nu există nimic autobiografic în opera lui Milhaud, care, deși bolnav era fericit fiindcă pentru el ceea ce conta era fericirea căminului și pacea din suflet. Umorul străbate uneori, căci acest om care i-a actualizat pe tragicii greci era o ființă veselă, cu un strop de ironie uneori destul de caustică. În felul acesta a compus al Patrusprezecelea și al Cinci-

Scanned with OKEN Scanner

sprezecelea Cvartet care se pot cînta separat sau împreună în octet, și oamenii de meserie au luat lucrul acesta în serios, ceea ce dovedește că Milhaud a avut dreptate oferindu-le această tumbă de pahiderm. Sunt singurele două cvartete înregistrate pînă astăzi, separat și împreună pe același disc. Octetul nu sună de altfel prost, căci ansamblurile instrumentale au fost organizate cu multă grijă în vederea funcțiunii lor polifonice. Aci, la fel ca pretutindeni — chiar și în al Șaptelea Cvartet care îl evocă subtil pe Fauré — melodia triumfă, chiar dacă multiplicată cu opt este mai greu de descifrat decît multiplicată cu patru.

Majoritatea acestor cvartete sunt lucrări scurte care nu depășesc media de un sfert de oră : întotdeauna, în muzica de cameră, Milhaud își economisește mijloacele, își concentrează la maximum posibilitățile. Autobiografia, cum am mai spus, este absentă, dar se simte, în anumite cvartete, intensitatea unui sentiment sau unei amintiri : în al Treilea, dedicat memoriei lui Léo Latil, în care intervine o voce de femeie pentru a cînta un fragment din Jurnalul poetului ; în al Treisprezecelea și al Șaisprezecelea, dedicate lui Madeleine Milhaud, soția iubită; în sfîrșit, în al Optsprecelea, pe care Milhaud l-a vrut ultimul din serie, compus în 1951, Primul fiind din 1912, dedicat „blîndei memorii“ a părinților lui, mai dezvoltat decît toate celelalte. Încă o dată, tăcerea care înconjoară aceste lucrări este absolut scandaloasă ; este o ilustrare în plus a lenei interpreților și a majorității protectorilor lor, impresarii.

Anumite opere pentru orchestră de cameră au avut, dimpotrivă, ceasul lor de glorie, chiar dacă, despre nici una din ele nu se poate spune că a „intrat in repertoriu“. Printre ele se află partituri pentru balet, care își continuă o viață exclusiv muzicală, baletele nefiind reluate decît foarte rar. Două mai ales sunt opere majore ale lui Milhaud: „*Omul și dorința lui*“, pe un argument de Claudel, și „*Facerea Lumii*“, inspirat dintr-o antologie poetică neagră a lui Blaise Cendrars. „Omul și dorința lui“ este viața profundă a Braziliei, a acelei Brazilii care l-a inspirat pe Milhaud și pentru extraordinarele lui „*Saudades*“ pentru pian. „*Facerea lumii*“ este lumea misterioasă a jazzului, transfigurată aci în funcție de

Scanned with OKEN Scanner

esența ei intimă, prinsă de Milhaud chiar la rădăcină, curățată de toate reziduurile mondene sau comerciale. „Omul și dorința lui", cu melodiile ei pentru timbruri, obținute deopotrivă prin instrumentele de suflat cît și printr-o extraordinară subtilitate a instrumentelor de percuție era, în 1921, în momentul creației ei la „Baletele suedeze", o operă de avangardă, mai mult, o operă profetică. Dar profetul i-a depășit de la început aici, ca și în „*Choeforele*", pe palizii lui discipoli.

Milhaud a evocat admirabil Provensa în opere ca „*Suită provensală*" și „*Carnavalul din Aix*", la jumătate de drum între orchestra de cameră și orchestra mare. Dar îl simțim aci mai intim atașat gliei provensale, mai direct influențat de locul unde s-a născut decît de viețile stranii și primitive transfigurate în „Omul și dorința lui" și în „Facerea Lumii". Apare aci Milhaud-ul cvartetelor, al intimității și al tainelor, Milhaud-ul percuțiilor, al suflătorilor și al ritmurilor stranii, vizionarul care înglobează în muzica lui chintesența vieții profunde a întregii omeniri.

Dar simfoniile ? Sunt și mai puțin cunoscute de marele public decît cvartetele, și este iarăși un scandal, căci într-o vreme cînd toți analfabeții muzicii proclamă moartea simfoniei, simfoniile lui Milhaud constituie un monument sonor și formal de cea mai înaltă semnificație. Ele nu se rezumă numai la „a-și dovedi mișcarea în desfășurare", ci sunt tot atîtea expresii ale relațiilor lui Milhaud cu lumea, cu oamenii, totodată cu moartea, și cu eterna renaștere a vieții. Aproape toate sunt rodul comenzilor, toate au fost cîntate cel puțin o dată, dar nu s-au impus de loc, ca de exemplu unele opere sau partituri de balet. Și aci intervine o altă cauză, foarte gravă : lenea de a le învăța, a celor mai mulți din marii șefi de orchestră. Koussewitzky și Désormière au făcut excepție, dar în afară de ei, nimeni. Nici un alt mare șef de orchestră nu a luptat cu adevărat pentru a le susține. Și totuși, simfoniile sunt pline de mișcare, de lirism, de lumină și de viață, și de puținele ori în care ascultăm una sau alta, efectul asupra auditoriului este sigur. Prima, compusă pentru Orchestra simfonică din Chicago, datează din decembrie 1939 ; Milhaud avea 47 de ani și își făgăduise întotdeauna să

nu compună simfonii înainte de cincizeci de ani ; numai comanda din Chicago îl făcu să devanseze cu trei ani termenul pe care și-l propusese. A Douăsprezecea este din 1961, și poartă ca motto următorul gînd al lui La Rochefoucauld : „Cumpătarea persoanelor fericite provine din calmul pe care norocul l-a dat caracterului lor". Cu toată boala, cu toate încercările războiului și emigrării, Milhaud a fost fericit toată viața ; „norocul" lui era adînca lui înțelepciune și bucuria de a-și simți elanul creator întotdeauna inepuizabil și plin de viață.

Ideea morții domină în a Doua Simfonie, compusă în 1944 în memoria Nataliei Koussewitzky. Dar dacă mișcarea ei lentă este o adevărată lamentație funebră, dacă a patra mișcare, „cu seninătate", sună ca un cîntec duios de consolare, finalul este expresia strălucitoare a speranței.

A Treia Simfonie cu coruri este cea pe care Henry Barraud i-o ceruse lui Milhaud pentru Radio, pentru celebrarea victoriei asupra obscurantismului și barbariei. Construcția la Milhaud apare progresiv și misterios din trama simfonică, de natură cînd eroică, cînd calmă, senină, gîndită ; și cîtă lumină în strălucirea „*Hymnus*-ului Ambrosianus" final ! Lui Roger Désormière îi dedică Milhaud a Patra Simfonie în 1948, destinată să comemoreze Revoluția din 1848, în accente cînd tragice, cînd vesel populare, de o extraordinară bogăție de culori. A Cincea (1955), a Șasea din același an, la fel ca a Șaptea, sunt opere de muzică pură în care inspirația melodică a lui Milhaud sărbătorește unele dintre cele mai perfecte triumfuri ale lui. Cît privește a Opta, din 1957, compusă pentru Universitatea din California la Berkeley, este „*Rhodaniana*" ; ascultînd „*Vltava*" a lui Smetana, Milhaud simțise că și el avea un „fluviu de cîntat". Și îl cîntă admirabil, de cînd izvorăște, din înălțimile Alpilor, pînă în apropierea Mediteranei, cînd se revarsă în acea puternică deltă care înlănțuie Camarga, apropiere precedată de năvala torentului alpestru spre largile cîmpii pe care le străbate, devenit imens, fără a înceta totuși. Numai în trei mișcări, este cea mai scurtă din simfoniile lui Milhaud, esențial visătoare și poetică, dacă exceptăm brio-ul din final, această reținere să fi fost impusă de existența unei alte a

Scanned with OKEN Scanner

Noua, imensă, care trebuia să hotărască asupra unui întreg viitor al muzicii ? Înainte de a Douăsprezecea, citată mai sus, a Zecea și a Unsprezecea sunt din nou, ca de altfel a Noua, opere de muzică pură, de o mare bogăție de inspirație și de o constantă virtuozitate a scriiturii.

Este cu neputință să vorbim aci de cele treizeci de concerte ale lui Milhaud, ca și de a urmări în detaliu melodiile lui. Și totuși, sunt printre ele unele din capodoperele lui Milhaud, ca de exemplu cele „*Șapte poeme extrase din cunoașterea Răsăritului*“ de Claudel (1912—1913), extraordinara „*Alissa*“ din 1913, suită pentru voce și pian pe texte de Gide, cele „*Patru Poeme de Léo Latil*“ din 1914, „*Poemele evreiești*“ din 1916, cele „*Patru Cînturi de Ronsard*“ din 1941, „*Cîntecele de mizerie*“ din 1946 și, în 1956, pe poeme de Francis Jammes, ciclul „*Fîntîni și izvoare*“, minunată mărturie a prospețimii, a tinereții inimii.

La fel ca și melodiile, nu se pot analiza, nici măcar pe scurt, cantatele profane și sacre. Și printre acestea sunt capodopere, începînd cu „*Întoarcerea Fiului risipitor*“, pe textul lui Gide în 1917, și marile cantate pe texte de Claudel : „*Cîntul Rhonului*“ din 1936 și, pînă în 1940 tripticul „*Cantata pentru pace*“, „*Cantata celor Două Cetăți*“ și „*Cantata de război*“. Aceleiași perioade îi aparține una dintre cele mai suave capodopere ale lui Milhaud, „Cantata nupțială“, compusă pentru nunta de aur a părinților lui, la fel ca și „*Cantata Copilului și a Mamei*“, în care atașamentul lui Milhaud față de familie și de valorile cele mai profunde ale vieții transpar într-un filigran sonor de o extraordinară subtilitate.

Dar trebuie să ne oprim puțin mai mult asupra operelor. Nu pentru că în acest domeniu, mai mult ca în altele, producția ar fi de o egalitate absolută. Este tipic pentru Milhaud, pentru orice gen pe care l-ar aborda : alături de marile opere mișună altele de o mai mică valoare, unele chiar absolut ratate. Acest om agățat de pianul lui și de călimară, nu putea fi genial în orice moment și nu rezista să compună cînd nu era inspirat. Scria muzică așa cum un pădurar taie copaci, ca un muncitor, ca un meșteșugar. Geniul care nu-i este necesar meșteșugarului el îl avea peste

măsură, și probabil că lipsa lui periodică nu-l stingherea sau poate că nici nu o observa. Este singura explicație a vecinătății unor opere atît de inegale.

Am văzut importanța operelor ca trilogia „*Orestia*“ și „*Cristofor Columb*“. Ceea ce se mai poate observa în legătură cu ele este că nu sunt opere în sensul obișnuit al termenului. În „*Orestia*“ muzica crește în importanță și în calitate de la monologul Clytemnestrei în „*Agamemnon*“ pînă la cîntul continuu al *Euménidelor*“, cea de a treia parte, singura pe care Milhaud a intitulat-o „operă“. „*Cristofor Columb*“ este o lume complexă și densă, ca un film în care narațiunea alternează cu flash-back-ul, unde se suprapun mai multe planuri de acțiune, unde amintirea vine în ajutorul evenimentului dramatic. Este probabil — împreună cu „*Medeea*“ care va fi, zece ani mai tîrziu, un contrast total — cea mai perfectă lucrare a lui Milhaud, cea mai tipică prin bogăția ei interioară pasionată și sălbatică, care își rîde de formele stabilite și de claritatea unei desfășurări dramatice. Natură de o mare diversitate, de o deconcertantă multiplicitate de aspecte, cum sunt catedralele goticului tîrzielnic care alunecă în baroc, Milhaud este un uriaș baroc rătăcit în lumea noastră de recesiune și de intelectualism sterp : aceasta este esența geniului său, în care se îmbină în mod misterios un simț instinctiv de o supremă claritate, îmbinarea amîndurora constituind chintesența spiritului lui și calitatea lui de creator.

Acest muzician deseori prolix își găsește perfecțiunea și în concizione și în concentrație, în diamantul unic care înlocuiește bijuteria cizelată. Este modul lui Milhaud de a proclama, conștient pe plan creator că-l detestă pe Wagner. Este de asemenea și felul lui de a se pătrunde de geniul specific poeților libretiști, atît de diferiți unul de altul, cum erau un Claudel și un Armand Lunel. Primului, îi dedică poemele dramatice de o imensă profunzime de idei, de imagini, de limbaj ; celui de al doilea, scurtele balade dramatice în care concentrarea poetică vine în ajutorul profunzimii și adevărului liric. Celui dintîi, „*Orestia*“ și „*Cristofor Columb*“, celui de al doilea acele bijuterii de giuvaergiu care sunt „*Nenorocirile lui Orfeu*“ și „*Esther din Carpentras*“, la care trebuie să adăugăm „*Sărmanul marinar*“ de Jean Cocteau, alt

măsură, și probabil că lipsa lui periodică nu-l stingherea sau poate că nici nu o observa. Este singura explicație a vecinătății unor opere atît de inegale.

Am văzut importanța operelor ca trilogia „*Orestia*“ și „*Cristofor Columb*“. Ceea ce se mai poate observa în legătură cu ele este că nu sunt opere în sensul obișnuit al termenului. În „*Orestia*“ muzica crește în importanță și în calitate de la monologul Clytemnestrei în „*Agamemnon*“ pînă la cîntul continuu al *Euménidelor*“, cea de a treia parte, singura pe care Milhaud a intitulat-o „operă“. „*Cristofor Columb*“ este o lume complexă și densă, ca un film în care narațiunea alternează cu flash-back-ul, unde se suprapun mai multe planuri de acțiune, unde amintirea vine în ajutorul evenimentului dramatic. Este probabil — împreună cu „*Medeea*“ care va fi, zece ani mai tîrziu, un contrast total — cea mai perfectă lucrare a lui Milhaud, cea mai tipică prin bogăția ei interioară pasionată și sălbatică, care își rîde de formele stabilite și de claritatea unei desfășurări dramatice. Natură de o mare diversitate, de o deconcertantă multiplicitate de aspecte, cum sunt catedralele goticului tîrzielnic care alunecă în baroc, Milhaud este un uriaș baroc rătăcit în lumea noastră de recesiune și de intelectualism sterp : aceasta este esența geniului său, în care se îmbină în mod misterios un simț instinctiv de o supremă claritate, îmbinarea amîndurora constituind chintesența spiritului lui și calitatea lui de creator.

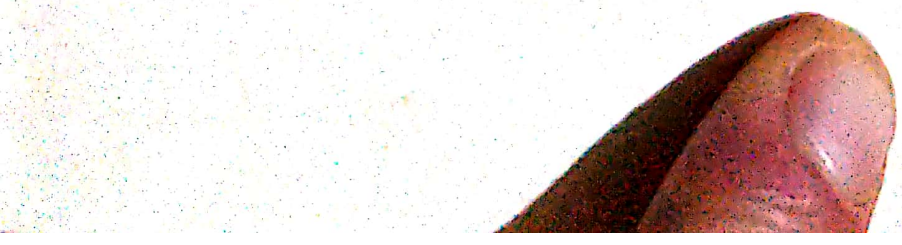
Acest muzician deseori prolix își găsește perfecțiunea și în conciziune și în concentrație, în diamantul unic care înlocuiește bijuteria cizelată. Este modul lui Milhaud de a proclama, conștient pe plan creator că-l detestă pe Wagner. Este de asemenea și felul lui de a se pătrunde de geniul specific poeților libretiști, atît de diferiți unul de altul, cum erau un Claudel și un Armand Lunel. Primului, îi dedică poemele dramatice de o imensă profunzime de idei, de imagini, de limbaj ; celui de al doilea, scurtele balade dramatice în care concentrarea poetică vine în ajutorul profunzimii și adevărului liric. Celui dintîi, „*Orestia*“ și „*Cristofor Columb*“, celui de al doilea acele bijuterii de giuvaergiu care sunt „*Nenorocirile lui Orfeu*“ și „*Esther din Carpentras*“, la care trebuie să adăugăm „*Sărmanul marinar*“ de Jean Cocteau, alt

giuvaergiu. Aceste trei capodopere se succed între 1924 și 1927, prezentate la Teatrul *Monnaie* din Bruxelles și la Opera Comică din Paris, pe vremea aceea teatru de creație ca nici unul altul.

Tendința de a se caricaturiza pe sine însuși marchează activitatea creatoare a lui Milhaud. Era deajuns o nimica toată pentru ca gluma să însoțească compozițiile sale. Așa au fost cele trei „opere-minut" compuse în 1927 la îndemnul lui Paul Hindemith, acesta, un fel de Milhaud german, cam pedant și sistematic, dar de o natură puternică și generoasă, *„Răpirea Europei"*, *„Părăsirea Arianei"* și *„Eliberarea lui Thezeu"*. Aici una din aceste opere-miniatură nu durează mai mult de zece minute, dar fiecare conține aproape tot ceea ce o mare dramă muzicală poate comporta ca acțiune și expresie muzicală : este suprema caricatură a dramei muzicale wagneriene și a unora din manierele de a compune ale lui Milhaud, reduse aci la rang de ticuri, dealtminteri inutile.

Dar, în răstimpul aceloraşi ani se nasc și *„Cristofor Columb"*, și *„Maximilien"*, altă operă capitală a lui Milhaud. Masacrată în 1932 la Paris de critică, a trebuit să aștepte patruzeci de ani pentru ca o audiție în concert public, la Radio, sub direcția lui Manuel Rosenthal, să obțină un triumf public și să-i facă pe urmașii agresorilor din 1923 s-o proclame în gura mare o capodoperă. Este într-adevăr o capodoperă, aspră, violentă, de un mare dramatism, cu sumbre reflexe de tragedie barocă. Sursă de inspirație i-a fost piesa germană a lui Franz Werfel, și libretul a fost elaborat sub direcția poetului, tradus liber în franceză de Armand Lunel.

„Maximilien", trebuia să fie urmată de „Médéea", operă lirică perfectă în forma ei, în desfășurarea, în echilibrul ei dramatic și muzical. Este o operă clasică în sensul cel mai puternic al termenului, într-un limbaj absolut original, desigur, dar covîrșitor și direct în captarea publicului ; menținerea ei în repertoriul francez ar trebui să meargă de la sine, dacă ar mai exista preocuparea, în epoca în care trăim, de a constitui un repertoriu francez modern. Libretul acestei scurte tragedii fulgurante și pasionante a fost scris de Ma-



Scanned with OKEN Scanner

deleine Milhaud după modele antice, cu o remarcabilă siguranță ; această siguranță și această artă supremă a economiei de mijloace, de care avea să ducă lipsă mai tîrziu în „*Bolivar*“ și în „*Mama vinovată*“.

Milhaud a fost, indiscutabil, personalitatea dominantă a muzicii franceze a epocii sale și unul din reprezentanții proeminenți ai muzicii lumii occidentale. Capodoperele lui nu vor muri decît atunci cînd va muri gustul pentru muzica purtătoare de viață și de adevăr.

Francis Poulenc, muzicianul cel mai spontan, cel mai limpede, cel mai natural din secolul al XX-lea este și cel mai misterios.

Banalitățile cele mai răsuflate circulă de cel puțin patruzeci de ani asupra lui Francis Poulenc, născut în ianuarie 1899 la Paris, unde a și murit în ianuarie 1963. Autor al unui anumit număr de lucrări instrumentale și teatrale ușoare, amuzante, zgomotoase, dar și de melodii de un lirism pudic și senzual totodată, el i-a surprins pe admiratorii lui ca și pe detractori în 1939 prin cele „*Patru Motete pentru un timp de penitență*“, pentru un cor mixt a *cappella*. Nu era prima lucrare de inspirație spirituală a lui Poulenc. „*Litaniile Fecioarei negre*“ datează din 1936, „*Liturghia în Sol major*“ pentru coruri *a cappella* din 1937. Dar operele lui, de o scriitură transparentă și lejeră, de o suavitate uneori primejdioasă, nu au impresionat pe nimeni și în nici un fel. Pentru „*Motete*“, în mod brusc, totul avea să se schimbe : aci, misterul sfîșietor al dramei Pasiunii este exprimat într-un limbaj și printr-o scriitură care reînnodau cu marea tradiție a Renașterii mediteraneene. Ceea ce nu împiedică acest limbaj și această scriitură să poarte amprenta marcantă a personalității lui Poulenc. Această amprentă se remarcă, mai bine spus se impune de îndată în toate operele sale, fie că fac parte, după propria lui expresie, din muzica de „golan cu șapcă al Parisului“, fie din inspirația biblică și umană totodată. Scriitura, în toate operele, este aceea a unui modalism foarte liber, foarte spontan, totuși profund tonal în esența lui, într-un fel la linia de sudură între regatul modal și tonalitatea gata să triumfe. Dar această sudură — și este un lucru

Scanned with OKEN Scanner

capital — este invizibilă, căci scriitura, limbajul lui Poulenc formează un întreg indestructibil, profund înrădăcinat în tradiția franceză și, totodată, miraculos de personal pentru că e unic.

Spiritul catolic al lui Poulenc a surprins pe prietenii lui ca și pe detractori. Este vădit în lucrările lui mari, în cantatele profane de exemplu, ca în cutremurătoarea „Figură omenească" (din 1943), pe poeme de Paul Eluard, poet preferat al lui Poulenc, împreună cu Apollinaire, sau încă în „O seară cu zăpadă" (din 1944) de același Eluard. Alegerea acestor cicluri de poeme a autorului lor, și datele compoziției lor relevă, într-o vreme cînd era primejdios să o proclami, dragostea lui Poulenc pentru libertate — libertatea ființelor, o libertate tot timpul repusă în discuție, dar confirmată mereu în lumina adevărurilor.

Stilul lui Poulenc este desăvîrșitul mijloc de expresie al simțului de omenie, în care aspectul tragic apare uneori într-un fel surprinzător și în opere în care nimeni nu se aștepta să-l vadă apărînd. Este cazul *„Căprioarelor"*, partitura de balet din 1923 a tînărului Poulenc în vîrstă de 24 de ani, și, șase ani mai tîrziu al *„Concertului coregrafic pentru pian și 18 instrumente"* care se intitulează *„Aubade"*. Aceleași accente brusc tragice vor fi găsite în baletul *„Animalele model"* din 1941, la fel cum fuseseră găsite încă din 1932, în *„Concert în re minor"* pentru două piane și orchestră. Acest simț al tragicului se aliază întotdeauna cu un simț al măreției, al unei măreții ce se ascunde uneori sub aspecte nobil decorative, ca acelea ale unei grădini în stil franțuzesc.

În această privință, Poulenc este un muzician al secolului al XVII-lea francez, rătăcit în timpurile noastre, dar un muzician care nu s-ar fi putut naște decît în secolul XX și care ar fi avut, pentru secolul XVII, o viziune de o tragică măreție pe care nici chiar un Marc-Antoine Charpentier sau un Couperin n-ar fi putut-o avea la aceeași înălțime de perspectivă. Este evident că Poulenc te face să te gîndești mai degrabă la aceștia decît la Chabrier, cu care a fost comparat de atîtea ori. Mai mult decît acești muzicieni, decît muzica Marelui Secol, Poulenc evocă marii poeți tragici, mai

ales pe Racine, la care simțul tragic se aliază la fel de minunat cu acelea ale decorului și a unei supreme simplicități. Dacă *„Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui* („Nu l-am îmbrățișat încă pe ziua de astăzi" — n.tr.) al Andromacăi vorbind de fiul ei este versul cel mai simplu și cel mai frumos din limba franceză, liniile melodice de o extremă naturalețe în care Poulenc îmbracă cîntul Carmelitelor de Bernanos, sunt tot atît de frumoase, au aceeași simplicitate, și mereu, ca la Racine, ca în noblețea grădinilor de la Versailles, tragicul transpare și se impune, ca și acel simț al măreției.

Nu se va vorbi niciodată îndeajuns de importanța melodiei la Poulenc. Unul din momentele decisive ale copilăriei sale a fost în 1910, revelația *„Călătoriei de iarnă"* a lui Schubert. Este tipic pentru acest muzician francez că a ajuns la forma melodică nu prin Fauré, nici chiar prin Debussy, ci prin liedul lui Schubert. Tot astfel este evident că din toți compozitorii francezi care au pus pe muzică versurile unor mari poeți, Poulenc este cel care ține seama de atmosfera și stilul specific liedului german, atît de greu de analizat și de definit. Caracteristica principală a liedului este interpretarea totală a muzicii și textului care, la un Schubert, la un Schumann, devine mai valoros datorită muzicii atunci cînd poemele nu sunt de Goethe sau de Heine. Poulenc nu a pus decît foarte rar poeți mediocri pe muzică ; în afară de Eluard și de Apollinaire, cei care l-au inspirat sunt îndeosebi Louise de Vilmorin, Max Jacob, Maurice Fombeure, Jean Cocteau, Robert Desnos, Louis Aragon, dar și Charles d'Orléans și Racine. Și întotdeauna muzica scoate în evidență și îmbunătățește textul ales. Culegeri cum sunt *„Calligrammele"* lui Apollinaire din 1948, *„Această zi, această noapte"* de Eluard din 1937 și, tot de Eluard, *„Răcoarea și focul"* din 1950 și tulburătorul *„Dulce mic obraz"* din 1938, dedicat memoriei marei prietene de tinerețe a lui Poulenc, Raymonde Linossier, un ciclu ca *„Logodnă pentru a glumi"* de Louise de Vilmorin și acela al *„Paiului scurt"* („La Courte paille" — tirrer à la courte paille — a trage la sorți. n.tr.) al poetului belgian Maurice Carème, ultimul pe care avea să-l compună în 1960, relevă toate o profundă sensibilitate poetică și o extraordinară unitate de stil și de limbaj : prin aceste melodii se vede cel mai limpede că autorul *„Aubadei"* (melodie cîntată sub bal-

Scanned with OKEN Scanner

conul iubitei în zori de zi (Aube=zori de zi, n.tr.) și al „Dialogurilor Carmelitelor“ este un unic și același muzician. Importanța pianului, pe de altă parte, este foarte mare în melodiile lui Poulenc, dar fără ca vreodată să înăbușe ceea ce e esențial, adică linia melodică.

Poulenc, care nu a trecut niciodată printr-o școală oficială de muzică a avut doi maeștrii, pe Ricardo Viñes pentru pian, pe Charles Koechlin pentru tehnica scriiturii, dar acesta din urmă, între 1921 și 1924, dînd dovadă de înțelepciune, nu făcu nimic altceva decît să lase să se dezvolte, călăuzită cu prudență și disciplină o personalitate de muzician instinctiv care se maturizase încă de la „Rapsodia neagră“ pentru voce și un ansamblu instrumental al tînărului compozitor de 18 ani, încă de la „*Bestiaire*“ (gladiator la Romani, n.tr.) de Apollinaire din 1919. De-a lungul unei vieți de muncă rareori încordată, în care își lăsa întotdeauna timp să respire, să se gîndească, chiar să hoinărească, dar să hoinărească fără să uite niciodată muzica ce trebuia să vadă lumina zilei, Poulenc a rămas profund credincios sieși, pînă la ultimele sale compoziții de muzică de cameră, acele capodopere de lirism și de grație profundă care sunt Sonatele pentru flaut și pian din 1957, pentru oboi și pian și pentru clarinet și pian din 1962, ultimul an al vieții sale, care fac un ecou Sonatei pentru vioară și pian din 1943, una din lucrările cele mai pasionate ale muzicianului, una din lucrările sale instrumentale în care a mers, în exprimarea omenescului, tot atît de departe ca în cele două mari opere lirice ale sale, „*Dialogul Carmelitelor*“ din 1955 și „*Vocea umană*“ din 1958.

Cele două opere ale lui Poulenc continuă o tradiție ilustră, inaugurată în secolul XX, aceea a operei literare, altfel spus lucrări lirice compuse pe lucrări dramatice preexistente. Glorioasa serie a fost inaugurată în 1902 cu „*Pelléas*“-ul lui Debussy, continuată cu „*Salomeea*“ și „*Elektra*“ de Strauss, cu „*Wozzeck*“ de Berg, cu multe alte lucrări mai recente, ca „*Nunta de sînge*“ de Fortner și „*Mariana Pineda*“ de Louis Saguer. Poulenc cunoștea și iubea piesa lui Bernanos ; dar ideea de a face din ea o operă i-a fost sugerată de Felice Valcarenghi, directorul casei de editură Ricordi din Milano, a cărui soție, Margheritta Wallmann, vestit regizor și fostă

Scanned with OKEN Scanner

primă balerină la Opera din Viena, o va pune în scenă la *Scala*.

Faptul că opera a fost sugerată de un italian și creată de cel mai ilustru teatru liric al peninsulei nu este lipsit de importanță. Desigur, Poulenc și-a compus opera pe textul francez original al piesei lui Bernanos, tradus apoi în italiană. Dar o rază din soarele Italiei avea să pătrundă în muzica lui Poulenc. Dedicația nu poartă numai numele lui Debussy și al lui Musorgski, dar și pe al lui Monteverdi și Verdi : alăturarea acestor două nume poate apărea surprinzătoare, căci pe purtătorii lor îi despart nu numai secolele dar și stilul scriiturii muzicale. Amîndoi au însă în comun, ca grijă primordială, adevărul uman, în orice caz dacă uităm, la Verdi, anumite opere străine spiritul său adînc, care este cel din „*Traviata*“, „*Aida*“ și din „*Otello*“. Amîndoi au lăsat de asemenea minutate exemple ale acelei muzici mediteraneene unde lumina exaltă sentimentele și purifică pasiunile. Piesa lui Bernanos este o lucrare axată pe ideea transferului fricii de moarte a eroinei, Blanche de la Force, asupra superioarei Mînăstirii Carmelitelor din Compiègne, în zilele Revoluției franceze. Superioara, atunci cînd nimic nu pare încă să amenințe ordinea și viața mănăstirii, moare de bătrînețe și de boală, chinuită de o spaimă pe care nu și-o poate înfrînge. Un an mai tîrziu, Blanche urcă nesilită și cîntînd scările eșafodului. La origine lucrarea era o nuvelă a unei scriitoare germane, o catolică înflăcărată de origine hughenotă, Gertrude von Le Fort. În transcripția lui dramatică, Bernanos a accentuat ceea ce atmosfera lucrării originale avea încîlcit, tulbure și, în definitiv, neîndurător. Dar muzica lui Poulenc nu este nordică, este specific mediteraneeană, italiană : liber modală, ca toată muzica lui, sună într-un mod foarte verdian prin supleţea unui recitativ a cărui sursă directă este recitativul lui Monteverdi mai curînd decît al lui Musorgski și Debussy.

Cu toate că este vorba de o lucrare de teatru, „*Dialogurile Carmelitelor*“ rezervă orchestrei un rol relativ redus; vocile au prioritate, vocile femeilor înainte de toate, în care se întîlnește toată diversitatea imaginabilă de registre, de țesături, de forță

Scanned with OKEN Scanner

și de culoare. Marei soprane lirice care este Blanche de la Force i se opune soprana lejeră a surorii Constance, sumbrul contra-alto al Maicii Superioare, soprana acută, strălucitoare, dramatică și virtuoză în același timp a maicii adjuncte. Pentru toate personajele, mai ales pentru aceste optsprezece carmelite care împart aceeași soartă, natura vocii, a scriiturii, chiar a respirației recitativului ajută la conturarea atîtor caractere diferite, totuși supuse toate unei aceleași soarte liber consimțite.

„Dialogurile" reprezintă sinteza emoționantă a aspirațiilor umane ale lui Poulenc ; muzica este de o simplitate de fiecare moment, căci misterul sufletului omenesc nu poate să apară decît prin această simplitate totală care este lumină și puritate a sufletului.

Simplitatea este de asemenea arma principală a tragediei lirice compuse de Poulenc după piesa lui Jean Cocteau, „Vocea umană". Piesa este în sine un risc : o dramă cu un singur personaj, femeia abandonată, al doilea personaj manifestîndu-se numai la telefon, într-o conversație întreruptă de mai multe ori care umple tot actul. În teatrul dramatic, era genul de operă gîndită și realizată pentru o singură actriță, unul din acei *„monstres sacrés"* dinaintea crizei teatrale și a morții textului dramatic, fenomene la care asistăm de la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial. Acest „monstre sacré" era Berthe Bovy, societară la Comedia Franceză. Ea creă piesa în 1936, năucindu-i pe abonații teatrului care, după un moment de violentă surpriză, s-au lăsat captivați și a fost un triumf pentru autor și interpreta lui.

Acest succes avea să se repete în 1958 la Opera Comică, la crearea versiunii lirice a lui Poulenc, eroina fiind întrupată de Denise Duval. Desigur, personalitatea actriței a avut importanța ei în geneza și execuția partiturii. Totuși, de la moartea Denisei Duval, au mai fost actrițe lirice care au abordat rolul cu succes, pe cînd nimeni pînă astăzi, nu s-a grăbit, în Franța cel puțin, să preia succesiunea Berthei Bovy pentru piesa lui Cocteau. Faptul că la Poulenc eroina cîntă, o obiectivează într-un fel : vocea și muzica, mai mult decît personalitatea interpretei o re-crează pe scenă. Muzica generalizează

situația și pe victimă agățată de telefon, instrument implacabil, care pare un zeu neîndurător de o fatalitate antică transpusă în obiceiurile mondene și amoroase ale Parisului secolului XX. Ca întotdeauna în operele literare compuse de muzicieni autentici, muzica exaltă drama și o ridică la rangul de simbol atemporal.

Poulenc nu a revoluționat muzica, nu a încercat, în mod conștient, să facă auzit un cîntec nou. Dar acest cîntec nou, el l-a făcut auzit rămînînd el însuși, într-o tradiție vie pe care o venera și turbulența unui tineret pe care-l privea puțin de departe, dar cu infinită simpatie. El a putut păstra această atitudine primejdioasă, căci firea lui era destul de bogată ca să-i permită să nu sufle decît în propriul lui flaut.

„Tot ce există mai viu, mai percutant, mai tandru. Ceea ce există mai ușor și mai greu, mai grav, fără acel aer grav care înșeală sufletele, iată-l pe **Georges Auric** și pana sa care sfîșie, găurește și mîngîie hîrtia de muzică. Am lucrat întotdeauna împreună, și el a luminat întotdeauna textele mele și imaginile mele cu o lumină brutală sau cu acea vîlvătaie a focurilor de artificii ale cărei umbre dansează".

Aceste rînduri, semnate de Jean Cocteau, puteau fi citite în programul spectacolului cu baletul *„Drum de lumină"* de Georges Auric la Opera din München, la 27 martie 1952. Ele caracterizează aproape complet, cu acea forță și acel relief al aforismelor al căror secret îl avea Cocteau, pe unul din compozitorii cei mai personali și cei mai puțin cunoscuți în secolul XX.

Puțin cunoscut, Auric ? Parcă văd zîmbetul schimonosit al atîtor critici, al atîtor confrați geloși. Puțin cunoscut, unul din muzicienii cei mai „mondeni" și periodic cei mai adorați ai Parisului ? Adorat, desigur nu pentru calitatea operelor lui, vor spune aceiași geloși, ci pentru poziția lui socială și profesională în lumea muzicală : nu este el, de ani de zile, președintele puternicei SACEM, societatea care împarte drepturile de autor ale muzicienilor sau urmașilor lor ? Nu a fost el, timp de șase ani, administratorul RTLN-ului, cu alte cu-

Scanned with OKEN Scanner

vinte al Operei și Operei Comice din Paris ? Și apoi, în sfîrșit, nu este el unul din cei mai fecunzi „fabricanți“ de muzică de film de astăzi ? Căci pentru acești veninoși, nu se poate „compune“ muzică de film ; nu se poate decît „fabrica“.

Adevărul, ca să începem cu această muzică de film, este că rolul lui Auric a fost și continuă să fie capital în acest domeniu, tocmai fiindcă nu este un „fabricant“ ci un creator autentic, care a pus întotdeauna tot atîta seriozitate în partiturile lui pentru film ca și în celelalte. Prima din aceste partituri a fost aceea pentru „Sîngele poetului“, filmul suprarealist al lui Cocteau, în 1932. A doua era destinată filmului lui René Clair „A noastră e libertatea“. Două filme, două lumi dacă le considerăm superficial ; în realitate mult mai puțin diferite decît am putea crede, căci este, în fantezia lui René Clair, în felul lui profund non-realist de a vedea lucrurile și oamenii și ceva din suprarealismul lui Cocteau. Două partituri foarte diferite între ele, desigur, dar ale căror legături adînci apar fiecărui auditor cît de cît atent : și una și cealaltă sunt totodată ce există „mai ușor și mai greu“, cum va spune Cocteau douăzeci de ani mai tîrziu ; dar, bineînțeles, de la una la cealaltă ușorul și greul sunt altfel repartizate, în mod diferit accentuate.

Și va apare, începînd din 1943, în pline tenebre ale războiului, marea trilogie a lui Cocteau. *„Eterna întoarcere“*, *„Frumoasa și Bestia“* și *„Orfeu“*. Din romantismul tristanesc al primului din aceste filme, trecînd prin feeria profundă și luxuriantă a celui de al doilea, pînă la suprarealism, din nou, din al treilea, Auric a compus trei partituri din care, din păcate, nu a făcut niciodată aranjamente pentru concert ; căci această muzică, ca și partiturile lui pentru balet, ar rezista admirabil chiar și fără imaginile pe care trebuia mai întîi să le susțină.

Desigur, Auric nu a compus muzică decît pentru filme care erau capodopere. Dar căpătînd în acest domeniu o celebritate, de altfel pe deplin meritată, el și-a făcut întotdeauna meseria cît mai cinstit cu putință, pînă la muzica din *„Moulin Rouge“* de Renoir, această muzică din *„Moulin Rouge“* al cărei vals a făcut înconjorul lumii prin zecile de aranjamente

înregistrate, alt motiv de josnică gelozie pentru toți cei care, incapabili de a face la fel, proclamau că aci, într-adevăr, Auric coborîse pe treapa cea mai de jos a scării, la „muzica de varieteu".

Din fericire pentru cei care ar putea șovăi în fața unui asemenea venin în gînd, cunoscînd imperfect ansamblul operei lui Auric, că acesta nu ar fi într-adevăr decît un ilustrator și un „animator", în opera lui mai este și altceva, de ar fi numai partiturile pentru balet. Dar și aci apasă un blestem asupra acestui gen : cu foarte puține excepții, un balet chiar dacă a avut un foarte mare succes la premieră, are o viață publică scurtă, este foarte rar reluat și e uitat, la fel ca și muzica lui. Cine își mai amintește de baletele tînărului Auric, compuse pentru Diaghilev : *„Inoportunii"* din 1924, *„Marinarii"* din 1925, *„Pastorala"* din 1926 ? Erau socotite doar ca niște opere „comice", „spirituale" și care nu lasă urme. Dar, în mod excepțional, *„Inoportunii"* după Molière, a fost reluat în 1951 de Roland Petit la Théâtre Marigny, și s-a descoperit, deodată, forța acestei muzici, musculatura ei, verva ei, cert sănătoasă și luminoasă. *„Nocturna"* acestei partituri arată limpede calea pe care o va urma muzicianul și care-l va conduce la un alt triptic, acela din anii '50, constituit din *„Pictorul și Modelul lui"*, *„Fedra"* și *„Drum de lumină"*. Între timp, în 1929, puțin după perioada Diaghilev, a urmat *„Farmecele Alcinei"*, în care accente surprinzătoare de romanesc și de eroică tandrețe lăsau să se prevadă epoca celor trei mari filme ale lui Cocteau. Dar cu *„Pictorul"*, *„Fedra"* și *„Drum de lumină"* se revela un mare muzician tragic : acela al „luminii crude" și al „vîlvătăii" de care vorbea Cocteau în 1952, o vîlvătaie care nu era întotdeauna numai *„Focuri de artificii"*. Există, numai din *„Fedra"*, o suită de orchestră care a fost chiar înregistrată și găsim aci o muzică de o forță și de o viață dramatică care lasă să transpară admirația lui Auric pentru Richard Strauss și Alban Berg, dar a cărei originalitate constă într-o inegalabilă putere de concentrare care redă atmosfera tragică evocată cu atît mai impresionantă, cu atît mai implacabilă. Această atmosferă va reînvia, cu formidabilă putere, trei ani după *„Drum de lumină"* în *„Camera"* pe un argument de Georges Simenon, creată în 1955 de Roland Petit.

Scanned with OKEN Scanner

Toată această muzică atît de dramatică, specific teatrală — căci Auric consideră și tratează baletele ca pe niște opere, în care dansul ține rolul cîntecului — suferă, am mai spus-o, în privința prezenței ei, dacă nu a perenității ei, din pricina ciudatei mobilități a repertoriului de balet, care în cele din urmă nu reușește niciodată să se constituie, atît de mare este „consumul" întotdeauna nou cerut de spectatori.

Dar mai există încă și un alt Auric, acela al melodiilor în care pana lui „rupe și mîngîie", rînd pe rînd, acela al muzicii de cameră, în sfîrșit, și mai ales, al pianului. Nici aci neînțelegerea nu l-a cruțat, pînă într-atît încît l-a determinat, într-un moment hotărîtor al vieții sale creatoare și ca urmare a unei prea mari modestii personale, să schimbe direcția carierei sale spre muzica de film și de teatru.

Născut la Lodève, în Hérault, în 1899, după ce a studiat, de foarte tînăr, la Conservatorul din Montpellier, Auric a plecat la Paris încă aproape copil, la vîrsta de 14 ani. Înainte de a fi mobilizat, în ultimul an al războiului din 1914—1918, la vîrsta de 18 ani, a avut timp să învețe contrapunctul cu Caussade, apoi cu Vincent d'Indy. Tumultul „anilor nebuni" *(les „années folles"* în original. n.tr.) de după război, influența lui Cocteau, comenzile lui Diaghilev, îl vor îndepărta, pentru mai mult de zece ani, aproape total de muzica pură, mai ales de muzica clasică și serioasă. În aparență, se închina la trei mituri : Satie, Stravinski și Chabrier. Dar, cu toate baletele tinereții sale, în acești ani a scris și o Sonatină pentru pian, de un ton deja foarte diferit. Se află aci un andante de o puritate de scriitură, de o fluiditate melodică și de un rafinament armonic destul de surprinzător pentru epoca aceea.

În seria operelor lui Auric, această Sonatină avea să rămînă izolată vreme de cel puțin șase ani. La sfîrșitul acestei perioade, el se căsători cu Eléonore Vilter. Era o coincidență, sau influența acestei femei atît de tînără și de frumoasă, pictoriță, artistă pînă în vîrful degetelor, cu privirea visătoare, profundă și îndepărtată, din originea ei slavă ? Fapt este că el simți, destul de brusc, dorința unei muzici mai serioase, semnificativă și expresivă ; dorința de a crea o operă de muzică

Scanned with OKEN Scanner

absolută, care să vorbească doar prin ea însăși, fără ajutorul exterior al nici unui element teatral sau literar. Rezultatul a fost acea mare Sonată pentru pian, în Fa major în patru mișcări. Este una din operele foarte importante ale muzicii pianistice din secolul XX. Prima mișcare, „Animată", comportă o primă temă energică și cantabilă totodată, și o a doua temă, „mult mai înaltă", care începe piano, dar „cu o expresie foarte susținută". Forma clasică a acestei mișcări nu împiedică o structură contrapunctică foarte reliefată ; elevul serios al lui Caussade și al lui d'Indy își face reapariția, dar cît de maturizat de la anii lui foarte tineri ! A doua mișcare este un scherzo „foarte viu și foarte dezvoltat tematic, evoluînd liber de la *la* minor la *do* diez minor, cu note de trecere și înlănțuiri de o mare varietate, într-o atmosferă armonică ce atinge atonalitatea. Trioul, „lent", este de un lirism aproape oniric, într-o aceeași atmosferă de modulații foarte suple, foarte variate. A treia mișcare, „foarte lentă", este ca un imens recitativ, cînd liric, cînd dramatic, în care liniile de o mare generozitate melodică se combină într-un contrapunct de trei și patru voci, foarte cromatic din punct de vedere tonal și mereu alterat. Finalul, „viu și violent", cînd ritmic și virtuoz, cînd „foarte calm", se termină pe o coda extrem de strălucitoare, de o mare virtuozitate pianistică.

Sonata prezintă o misterioasă înrudire între diferitele ei teme, ceea ce îi conferă o mare unitate. În mod vizibil, un foarte mic număr de elemente inițiale au contribuit la construcția ei tematică și, prin această economie de mijloace la fel ca și prin scriitura hotărît contrapunctică, sonata se prezintă ca un pod și ca un mijloc limită între ultimele sonate ale lui Beethoven și unele din paginile cele mai semnificative ale școlii seriale.

Această lucrare e valoroasă totodată prin bogăția ei de inspirație intrinsecă și prin arta desăvîrșită a arhitecturii de ansamblu și de detaliu. Importanța ei este extremă și frumusețea foarte mare, dar nu aceasta a fost părere augurilor cînd tînărul Jacques Février a creat-o în 1932 la Paris. Degeaba s-a mîniat Paul Dukas și a proclamat în gura mare valoarea acestei opere ; părerea unui oarecare critic reputat ca foarte serios, foarte cinstit și foarte savant, părere publicată în cea

Scanned with OKEN Scanner

mai mare revistă literară a epocii, tinzînd să asimileze această sonată cu „neantul", a avut un efect teribil asupra spiritului compozitorului. El se pregătea să intre într-o perioadă de tăcere și de gîndire, cînd Cocteau îi propuse să scrie muzica pentru *„Sîngele poetului"*... Restul se cunoaște.

Nu chiar tot restul. După ani și ani de muzică pentru film și balet, am spus-o, de cea mai înaltă calitate, Auric va reveni la muzica absolută. În 1955 el a creat Partita pentru două piane, suveran contrapunctică și ea, și care — o dată nu înseamnă tot timpul — a făcut înconjurul lumii datorită comanditarilor acestei lucrări, Gold și Fitzale ; apoi, începînd din 1965, a urmat o nouă perioadă de gîndire asupra posibilităților, asupra semnificației muzicii pure. Rezultatul, astăzi cunoscut, este seria de *„Imaginații"* pentru diferite instrumente și pian, dintre care cea mai remarcabilă, cea pentru violoncel, va fi creată de Rostropovici. Seria a fost încununată în 1973 de o anumită *„Imaginată"* pentru soprană și pian, pe care Colette Herzog o va releva unei lumi muzicale fascinate. Aceste opere instrumentale sunt extrem de importante, căci ele constituie răspunsul dat, după treizeci de ani, de un muzician autentic detractorilor săi. Ele sunt, pe de altă parte, o sinteză subtilă a gîndirii unui muzician din generația ajunsă la maturitate între 1920 și 1930 și aceea a tinerilor cercetători de după 1945, dintre care unii, cei mai serioși, continuă să caute, douăzeci de ani după prima apariție a lui Boulez. Aproape s-ar putea spune : acestea sunt „sonate" — gîndindu-ne la aceea din 1930 — în manieră weberniană, cu tot ceea ce acest lucru comportă ca soliditate de scriitură și bogăție de imaginație.

Nu s-a încetat, sunt sigur, să se vorbească despre Georges Auric, dar trebuie, în primul rînd, cu generozitatea pe care o merită, să-i ascultăm muzica.

Scanned with OKEN Scanner

RĂMAS BUN ȘCOLII DIN PARIS: ARCUEIL, FONTAINEBLEAU, AMERICA

Cei Șase l-au eliminat repede pe Satie din orizontul lor ideologic și estetic, chiar dacă, așa cum a făcut Milhaud, unii i-au păstrat pînă la urmă o înduioșătoare fidelitate umană. Retras la Arcueil, suburbie din sudul Parisului, și după ce fasturile strălucitoare ale mondenității muzicale pariziene s-au stins, el a fost curînd înconjurat de alți discipoli, care, într-o și mai mică măsură chiar decît cei Șase formaseră o școală, cărora Satie le spunea : numai atît, nu faceți ca mine, faceți contrariul de ceea ce fac eu. Maxime Jacob, născut în 1906, la Bordeaux, călugărit destul de tîrziu sub numele de Don Clément, retras la mînăstirea En Calcat, nu-l ascultă după cît se pare deloc : operele lui, tot atît de fermecătoare pe cît de lipsite de importanță, ascultau dimpotrivă la maximum de exemplul de simplitate rafinată a lui Satie ; o simplitate de gradul întîi, caracterizîndu-se prin aceea că în realitate nu exista nimica de simplificat. Un Clicquet-Pleyel, născut în 1894 la Paris, unde a și murit în 1963, nu mai este decît o amintire în dicționar. Cît despre Roger Désormière, născut la Vichy în 1898, mort la Paris în 1963, a făcut îndeosebi o carieră frumoasă de șef de orchestră, apărînd nu numai muzica lui Satie, dar și operele cele mai caracteristice ale muzicii vremii sale : el este cel care a creat, în 1945, la Paris cele „*Trei mici liturghii*“ de Messiaen, tot astfel, în 1950, „*Soarele Apelor*“ de Boulez. Numele lui va rămîne mai ales, și înainte de orice, legat de celebra înregistrare a lui „Pelléas și Melisande“ de Debussy, realizată în plin război, în 1942, avînd, în rolurile principale

Scanned with OKEN Scanner

doi debutanți, Irène Joachim și Jacques Jansen, care aveau să formeze mai tîrziu, timp de douăzeci de ani, un cuplu legendar, purtînd capodopera lui Debussy pe scenele lumii întregi.

Rămîne, ca singur adevărat compozitor al Școlii din Arcueil, **Henri Sauguet**. Născut la Bordeaux în 1901, este un autodidact care nu a lucrat decît cu Charles Koechlin, înainte de a-și însuși principiile estetice ale lui Satie. Foarte dotat, i-a trebuit totuși un timp pînă să se dezbare de unele stîngăcii de scriitură care, în primele lui încercări nu erau voite cum s-ar fi putut crede, după exemplul pe care îl dăduse Stravinski ; la drept vorbind ele se datorau unei lipse de meșteșug, care trăda amatorismul.

Tangențial doar cu „făcătorii de note false" ai Școlii din Paris, el dădea impresia unui muzician extrem de bine educat, nu numai în comportamentul în societate, dar și în operele sale. Inspira încredere, iar curentul neo-clasic triumfător, la care îl asocia însăși firea lui, i-a deschis porțile Parisului muzicii moderne. Abia după 1927 a compus primele balete și opere bufe pentru saloanele contelui de Beaumont și ale Doamnei Bériza, dar și pentru Diaghilev, Ida Rubinstein și Serge Lifar. Acestea au fost *„Pisica"*, *„Penajul colonelului"*, *„Noaptea"*, *„Contrabasul"*, toate opere desigur pline de farmec, fluide și inconștiente totodată, într-o măsură poetice, complet uitate cincizeci de ani mai tîrziu, cu excepția baletului *„Noaptea"* reluat ici și colo după cel de al doilea război mondial. La fel de uitate sunt bucăți pentru pian și melodii din aceeași epocă, aceeași epocă în care apăreau limbaje muzicale noi, pe care Sauguet le va trata mereu cu cea mai totală indiferență. Dar și aci, ca și pentru „simplificările" lui Satie, era vorba de un fenomen de gradul întîi : niciodată, în prezența acestor limbaje, Sauguet nu s-a lăsat tentat, nu a avut de rezolvat nici cea mai mică problemă în ceea ce îl privea. Propriul lui limbaj, categoric tonal, nu are nimic foarte personal ; ceea ce distinge mai ales operele sale este stilul, la jumătate de drum între un farmec destul de feminin și un soi de poezie dezabuzată de budoar.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, din cînd în cînd, Sauguet nu era lipsit de o mare ambiție. Opera lui „Mănăstirea din Parma", creată în 1939 la Paris, a dovedit-o. Desigur, o formă desăvîrșită îi depășea posibilitățile reale, dar opera conține multe pagini emoționante și frumoase, într-un aranjament abil, luminate de zîmbetul unei inteligențe care nu era străină de spiritul lui Stendhal...

Adevăratul renume al lui Sauguet, cel care l-a condus dincolo de publicul de snobi parizieni, datează din epoca în care, ajungînd la maturitate, a compus opere care l-au smuls saloanelor pentru a-l face cunoscut și iubit de un vast public internațional. Această schimbare de perspectivă se va datora mai ales celor două balete dintre cele mai importante ale mijlocului de secol. A fost mai întîi „Mirajul", pe un libret și în decorurile lui Cassandre, și în coregrafia lui Lifar, care i-a deschis porțile Operei din Paris în 1944, unde a fost dansat de sute de ori. A fost apoi, la începutul lui 1945, extraordinara lovitură de maestru a „Saltimbancilor", lucrare compusă pentru Roland Petit cu prilejul unei gale de binefacere. Sauguet crezuse că această reprezentație va rămîne unică, dar Roland Petit își forma atunci compania, „Balles des Champs-Elysées", și a înscris „Saltimbancii" în repertoriul lui, pentru a-l plimba apoi din Paris în lumea întreagă și a-l reprezenta de mii de ori. Această operă pentru circ, bufă și melancolică în același timp ca tot ce aparține atmosferei circului, cuprinde pagini de muzică de un rar adevăr, și de data asta „simplicitatea" nu este o chestiune de modă sau de stîngăcie de scriitură, ci de puritate profundă și de emoție autentică.

Această emoție și acest simț al dramei pe care „Mirajele" le revelaseră mai înainte, le vom regăsi într-un proiect cu mult mai ambițios, destinat tot lui Roland Petit, „*Întîlnirea*", care are ca subiect întîlnirea legendară între Oedip și Sfinxul. Într-o coregrafie din cele mai inspirate ale lui Roland Petit, într-un decor absolut genial al lui Christian Bérar, extraordinar dansată de Jean Babilée și Danielle Darmance — aceasta din urmă ridicată la rangul de îndrăzneață trapezistă

printre firele întinse de decorator de la un capăt al scenei la celălalt — opera a fost ridicată în slăvi, primită cu un egal entuziasm de cunoscători și de marele public. Desigur, la fel ca pentru „Saltimbancii", muzica lui Sauguet era înainte de toate funcțională, totuși era muzică, după cum un disc al suitei „Saltimbancilor" o dovedește ; și exacta calchiere a muzicii la obiectul poetic și teatral căreia îi era destinată nu era cea mai mică calitate a ei.

Sauguet a atins acest triplu punct culminant, fără a înceta să compună balete, dintre care cel mai bun, *„Dama cu camelii"* va fi creat de Yvette Chauviré la Berlin în coregrafia Tatianei Gsovsky înainte de a fi reluat la Opera din Paris, ca și numeroase melodii — dintre cele mai remarcabile sunt cele nouăsprezece formînd ciclul „Cîntecului de dragoste și de moarte ale Stegarului Christoph Rilke" —, abordează în mai multe rînduri marea formă simfonică, ca și o nouă operă pe *„Capriciile Marianei"* de Musset „Simfonia expiatorie", simfonia-balet „Anotimpurile", încă o a treia simfonie, mari opere în care romantismul puțin întîrziat al lui Sauguet transpare victorios, nu sunt totuși din cele despre care se poate spune că existența lor se impune, nici chiar că necesitatea absolută a creării lor s-ar fi impus autorului lor. Dar compozitorul *„Mirajelor"* și al *„Saltimbancilor"* își are locul lui în muzica secolului său.

În Parisul dintre cele două războaie mondiale, a fost o categorie de compozitori străini care nu s-au alăturat niciodată Școlii din Paris : este aceea a muzicienilor americani care au beneficiat, la Conservatorul american de la Fontainebleau, la Școala Normală de Muzică, de asemenea și de cursuri particulare, de învățătura **Nadiei Boulanger.** Această femeie uimitoare, născută la Paris în 1887, a fost, vreme de patruzeci de ani, cel mai celebru profesor de compoziție din Franța și unul dintre cei mai celebri din lume. Ea apăra un ideal estetic absolut neo-clasic, și a influențat profund mai multe generații de compozitori de toate națiile, printre care americanii dețineau majoritatea. Zeul ei era Stravinski, Stravinski

Scanned with OKEN Scanner

neo-clasicul dintre cele două războaie, și zina cea mai neagră a vieții sale a fost cu siguranță aceea în care a văzut că Stravinski s-a întors la dodecafonism. Dar și-a ascuns tulburarea și a considerat această evoluție ca o nouă și ultimă luare în stăpînire a muzicii din lume de către maestrul ei preferat.

Muzica americană autentică este de dată recentă, dată fiind tinerețea țării. Muzica autohtonilor dinaintea descoperirii lui Christofor Columb s-a pierdut cu desăvîrșire; cît despre jazz, acest amestec subtil și foarte viu al muzicii tradiționale africane și al coralei protestante constituie în muzica americană un fel de domeniu rezervat la care, cu toate eforturile unora, americanii originari din Europa nu au avut decît un acces foarte limitat. Este o muzică esențial orală și populară în cel mai bun sens al cuvîntului. Ea nu a scăpat de o comercializare care a avut deseori drept rezultat să fie luat drept jazz autentic ceea ce nu era. Utilizarea unor anumite inflexiuni melodice și a unor ritmuri tipice de către compozitori de tradiție și de formație europeană a rămas episodică, și adevăratele reușite în materie se situează mai curînd în Europa, de partea unui Ravel și a unui Milhaud.

Ceea ce se numește de vreo cincizeci de ani încoace muzică americană este de origină și de formație categoric europeană. Chiar în America sînt asimilați, de altfel cu mult entuziasm, marii exilați ai anilor rasismului hitlerist și ai războiului cu ansamblul compozitorilor americani. Se comite aici un abuz, căci chiar dacă Stravinski, Hindemith, Schönberg și alți cîțiva au căpătat, în cele din urmă cetățenia americană, chiar dacă America le-a permis să lucreze la amurgul vieții și să moară liniștiți, nu se poate afirma în mod valabil decît un lucru, anume că ei au adus Americii experiența, geniul și operele lor, și că nu datorau, din punct de vedere estetic, decît foarte puțin țării care îi primise.

În paginile acestei cărți nu s-a accentuat în mod deosebit asupra naționalității compozitorilor cu toată prezența unor caracteristici naționale. Ceea ce constituie esențialul vieții mu-

zicale, nu numai în secolul XX, cum se afirmă în mod greșit uneori, dar și în toate epocile, din secolul al XIII-lea încoace, s-a afirmat și se afirmă interpenetrația școlilor, a esteticilor și stilurilor de la o națiune la alta în Europa, de la un continent la altul, de cînd America s-a integrat în concertul națiunilor. Pentru America, cea mai bună dovadă este faptul că cele două mari generații de compozitori americani în primele trei sferturi ale secolului XX au urmat, fiecare într-o manieră mai mult sau mai puțin personală, marile directive ale stilurilor care s-au dezvoltat în acest răstimp în Europa.

De menționat că, aceste stiluri sunt, pentru perioada dintre cele două războaie, neo-clasicismul, iar pentru cea care începe în 1945 serialismul și ceea ce a urmat lichidării acestuia. Vom vorbi, la timpul potrivit, despre americanii asimilați cu europenii de după 1945, precedîndu-i uneori, dîndu-le chiar „precursori" adevărați sau falși, ca Charles Ives la începutul secolului XX sau John Cage treizeci de ani mai tîrziu. În perioada ce se caracterizează prin domnia neo-clasică a lui Stravinski, înainte de formidabila explozie a mișcării „Tînăra Franță" la Paris, muzicienii americani sînt toți neo-clasici, majoritatea găsind în Nadia Boulanger un „*cornac*" (conducător de elefanți, n. tr.) cu o puternică personalitate. Sînt de altfel unii care au scăpat de cursurile ei, și printre aceștia îi găsim pe cei mai originali : **Ernest Bloch**, născut la Geneva în 1880, mort la Portland în Oregon în 1959, mai ales **George Gershwin**, născut la Brooklyn în 1898, mort la Hollywood în 1937. Ei au găsit, și unul și celălalt, izvoarele profunde ale activității lor creatoare în cu totul altă parte decît neo-clasicii : Bloch în cea mai directă tradiție a muzicii evreiești, Gershwin în jazul pe care, de altfel, a fost, în genere, unul din primii care l-au prelucrat și comercializat. Gershwin a devenit celebru cu lucrări ca „*Rhapsody in blue*" din 1924, „*Concertul pentru pian*" din 1925 poemul simfonic „*Un american la Paris*" din 1928, în sfîrșit cu opera „*Porgy and Bess*" din 1935. Cauțiunea admirației sincere pe care i-o purta Schönberg nu schimbă cu nimic fondul lucrurilor : muzician în suflet, strălucitor tehnician al

Scanned with OKEN Scanner

orchestrei, Gershwin și-a pus talentul în slujba facilității, cea care se mulțumește cu spuma unui stil, chiar și cu impurităţile amestecate în această spumă, în loc să lucreze și să aprofundeze el însuși stilul.

Cu totul diferită a fost calea urmată de Bloch, care avea să-l facă, în cele din urmă, să ajungă un mare uitat: de o parte, era disprețuit de muzicienii „savanți", care îi reproșau spontaneitatea și sursele legendare, istorice și folclorice în opere ca rapsodia ebraică : „*Schlomo*" pentru violoncel și orchestră, din 1916 : este singura din operele lui care s-a menținut, mai mult sau mai puțin, în repertoriu, datorită violoncelișților cărora le place generozitatea ei expresivă și virtuoză. De cealaltă parte, marele public îl ocolea, același care avea să-l ia pe Gershwin în brațe. Muzica lui, folclorică sau nu, ca opera „*Machbeth*" creată în 1910 la Opera comică din Paris, era prea profundă și lipsită de concesiile care au făcut popularitatea lui Gershwin.

Henry Cowell, născut la Menlo Park în California în 1897, mort la Shady în statul New York în 1965, și-a făcut anii de studiu la New York și la Berlin, scăpînd deci, într-o oarecare măsură, de neoclasicism. Este chiar considerat inventatorul „*clusters*"-ilor pianistice, din care muzica primilor douăzeci de ani ai secolului s-a inspirat atît de mult, și este și unul din precursorii muzicii electro-acustice, căci el a compus pentru un instrument cu desăvîrșire uitat de atunci, „*Ritmiconul*", conceput de Léon Thérémine, un fel de strămoș al instrumentelor electronice ale lui Trautonium Martenot.

Samuel Barber, născut în 1910 la West Chester în Pensylvania, a lucrat numai în Statele Unite, dar a trăit foarte mulți ani în Austria și în Italia înaintea celui de al doilea război mondial. Este un romantic și reputația și-a făcut-o cu „*Adagio pentru coarde*" în 1936, care a fost adoptat de orchestrele și dirijorii din cele două emisfere. Este singura din lucrările lui care i-a făcut numele cunoscut marelui public. Celelalte lucrări, mult mai ambițioase, ca baletul „*Me-*

Scanned with OKEN Scanner

deea" din 1947, opera „*Vanesa*" din 1958, creată la festivalul din Salzburg și reluată apoi de Gian Carlo Menotti la Spoleto, în 1961, fără a mai vorbi de opera „*Antoniu și Cleopatra*", compusă pentru deschiderea noii săli Metropolitan din Nek York, au fost toate niște căderi cu atît mai dureroase cu cît Barber, pentru rațiuni cu totul extramuzicale, a beneficiat înaintea premierei fiecăreia din operele sale de o publicitate exagerată.

Pentru a termina cu „non-boulangiștii" care au scăpat, ca și Barber, de influențele curentelor extremiste de după 1945, să ne mai amintim și de **William Schuman,** născut în 1910 la New York. Acoperit de onoruri și supraîncărcat cu prezențiile oficiale, ca aceea de la „Julliard School" și „Lincoln Center", este un compozitor destul de personal care, în cele șapte simfonii și în numeroasele sale opere de balet și de muzică de cameră a știut să combine în mod abil unele influențe bine digerate ale lui Stravinski și Hindemith cu ale jazzului.

Printre elevii Nadiei Boulanger, ajunși, dimpotrivă, la o relativă notorietate, iată-l pe Walter Piston, născut la Rockland în Maine în 1894 ; pe Roy Harris, născut la Lincoln în Oklahoma în 1898 ; Marc Blitzstein, născut la Filadelfia în 1905 și mort în Martinica în 1964, care a căutat să combine ceea ce a învățat de la Nadia Boulanger cu ceea ce și-a însușit din Arnold Schönberg, dar numai episodic ; iată-l în sfîrșit pe **Aaron Copland,** născut la Brookyln în Statul New York în 1900. Este singurul care se detașează efectiv din grupul boulangiștilor și care se deosebește totodată foarte mult de ceilalți ; singurul care, mai bine decît Schuman, a reușit să integreze jazzul limbajului său, dedîndu-se, pe de altă parte, și unor încercări dodecafonice. Este totodată un impresionist, un evocator de peisaje, ca în baletul „*Appalachian Spring*" din 1944, sau în „*Old American Songs*", fără a mai vorbi de „*Concertul pentru clarinet și orchestră*", creat în 1948 de Benny Goodman și pe care o coregrafie

de Roland Petit îl va face celebru. Lui Copland îi lipsește geniul, dar este categoric un muzician profund și un creator autentic.

Ar mai fi de considerat și alți americani din aceeași perioadă dar ei prezintă particularitatea că, deși din generația lui Copland, și-au lărgit viziunea pînă la tînăra muzică de după 1945 ca Roger Sessions de pildă, și el un precursor, în felul lui, al acestei muzici.

Dar trebuie să părăsim acum aceste ținuturi în același timp exotice și pariziene, sau italiene sau austriece, pentru a analiza în sfîrșit, evenimentul capital al anilor din 1930 și 1945, — lăsînd de o parte activitatea lui Schönberg și a discipolilor lui, care cu excepția lui Alban Berg, treceau pe atunci, încă în viață, fiind, printr-un purgatoriu : revoluția psihologică, umană și estetică a „Tinerei Franțe".

Scanned with OKEN Scanner

O FRANȚĂ TÎNĂRĂ, O MUZICĂ TÎNĂRĂ

Doi din cei patru compozitori care au format, în 1936, la Paris, grupul „Tînăra Franță", au avut un mare renume internațional : **André Jolivet** și **Olivier Messiaen**. Ceilalți doi, **Daniel Lesur** și **Yves Baudrier** erau totuși niște muzicieni buni și au rămas de altfel așa. Să fie numai întîmplător dacă ceea ce îi deosebește de Jolivet și de Messiaen este, atît la unul cît și la celălalt, lipsa oricăror problematici de limbaj, de scriitură muzicală propriu zisă ? Nu este exclus, într-o epocă în care aceste probleme ocupă un loc foarte important și, s-o spunem pe șleau, excesiv în conștiința profesioniștilor și chiar a publicului de melomani. Acestea spuse, este greu să nu li se recunoască lui Jolivet și lui Messiaen o forță și o originalitate creatoare pe care Lesur și Baudrier le aveau, în mod evident, într-o mai mică măsură.

De altfel, pentru Yves Baudrier, născut la Paris în 1906, lucrurile se mai complică și prin faptul că, de o sănătate foarte fragilă, nu a compus decît cu intermitențe, și a încetat în mod practic de a compune de foarte mulți ani. Totuși, el a fost cel care, în același timp, sau aproape, în același timp cu Jolivet, a fost inițiatorul „Tinerei Franțe" ; a fost cel mai convins de justețea aspirațiilor noi, și, mai ales, cel mai eficace în a le da posibilități de consacrare în arena publică. El este cel care a dat cel mai mult din resursele sale personale pentru a organiza primele concerte ale „Tinerei Franțe", între 1936 și 1940. Desigur, avea mijloace materiale, ceea ce nu era cazul nici pentru Jolivet, nici pen-

tru Messiaen, dar ar fi putut, ca atîția alții și în toate timpurile, să-și cheltuiască banii în mod inutil sau să-i lase să zacă în loc să-i consacre unei realizări pasionante pe plan artistic, dar cu atît mai generoasă cu cît nu era singurul care să-i culeagă roadele.

Această generozitate era, între altele, semnul acelui romantism profund, sincer și puțin naiv care reiese din majoritatea operelor sale. Te gîndești la un Liszt, luînd din buzunarul lui ca să-l ajute pe Wagner și pe atîția alții. Și dacă îți amintești de opera relativ cea mai cunoscută a lui Gaudrier, *„Corabia cea mare"*, pentru orchestră, constați în ea căutarea unui suflu comparabil cu acela al unei opere lisztiene ca „Preludiile", de exemplu. Evident, lipsește geniul; dar adevărul expresiei există, fundat pe o totală sinceritate, îmbogățită, de altfel, pe planul limbajului, cu aportul numit în genere impresionist din primul sfert de secol. Totuși, limbajul lui Baudrier se oprește aici, la atmosfera debussystă; el nu a trecut dincolo de ea nici în *„Marea Corabie"*, nici în *„Raz de Sein"*, nici în simfonia sa.

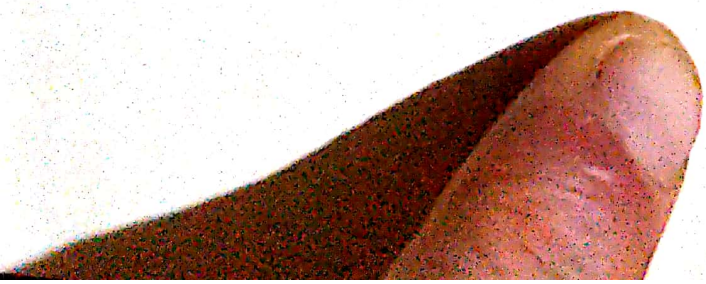
Aceeași este și poziția lui Daniel Lesur, născut la Paris în 1908. Totuși, la el, această poziție se bazează pe o școală muzicală dintre cele mai solide, pe cînd Baudrier era mai cu seamă un autodidact. Lesur a intrat în muzică cîntînd la orgă, lucru care-l apropie de Messiaen, cu care îl înrudesc și studii contrapunctice foarte solide. Spiritul său este romantic, dar scriitura lui este clasică, suveran echilibrată, utilizînd fericit forme și formule de multă vreme cunoscute și consacrate, dar cărora a știut să le dea o pondere de viață și de sinceritate. Organist, nu a compus de loc pentru orgă, dar mult pentru teatru, unde a început prin excelente partituri de muzică de scenă, dintre care cea mai cunoscută, sub forma unei suite simfonice, a rămas aceea pentru *„Steaua din Sevilla"* de Albert Olivier. O altă partitură de acest gen, compusă pentru spectacolele dramei lui Musset *„Andrea del Sarto"*, nu a fost decît punctul de plecare al celei de a doua din lucrările cele mai importante ale lui Lesur, opera cu același nume. Prima a fost *„Cîntarea Cîntărilor"* pentru douăsprezece voci, compusă în 1953 pentru celebrul ansamblu vocal al lui Marcel Couraud, care

Scanned with OKEN Scanner

crease în 1950 cele „*Cinci Recînturi*“ de Messiaen și care se pregătea să creeze „*Epithalama*“ de Jolivet.

Nimic nu arată mai bine diferențele dintre cei trei compozitori, diferențele, mai ales, între Jolivet și Messiaen de o parte, Lesur de cealaltă, decît comparația acestor trei opere, compuse pentru un ansamblu foarte tipizat. La primii se constată, în afara unei minunate și adesea violente forțe expresive, căutarea constantă a unei reînnoiri de limbaj, chiar dacă opera se întemeiază, ca aceea a lui Messiaen, pe modele ilustre, ajungînd pînă în secolul al XVI-lea. La Lesur găsim un clasicism nobil și liniștit, nu lipsit de expresivitate, impregnat uneori chiar de o anumită sensualitate, dar lipsit de cea mai mică tentativă de inovare, de mijloace inedite pentru a servi ideea operei și realizarea ei.

Opera „*Andrea del Sarto*“ este o mare reușită. Și aici, limbajul rămîne clasic, forma este a operelor din secolul XX în tripla linie a lui Wagner, Verdi și Debussy. Dar ascultînd-o, nici nu cauți măcar a înțelege ceea ce ar putea fi „depășit“, noțiune, de altfel, dintre cele mai ambigue și mai delicate de mînuit. Ești antrenat, de la un capăt la celălalt, de elanuri de lirism profund, autentic, o admirabilă înțelegere a dramei și teatrului, o justețe surprinzătoare în caracterizarea muzicală a personajelor. Lesur a respectat textul lui Musset făcînd doar tăieturile și concentrările indispensabile, și fără a cădea în excesul acelora care, respectînd un text, sacrifică orice limbaj orchestral pentru a face înțeles cel mai mic cuvînt, a știut totuși să echilibreze perfect „raporturile de forță“ între fosa orchestrei și scenă, în așa fel încît esențialul textului trece rampa. La premiera de la Marsilia, opera a cunoscut imediat un foarte mare succes, pe care mai multe reluări ulterioare pe alte scene l-au confirmat. Este o operă nobilă și frumoasă, de un triplu și constant interes poetic, muzical și uman.



Scanned with OKEN Scanner

André JOLIVET și Olivier MESSIAEN

Nimic mai deosebit ca temperamentele lui André Jolivet și Olivier Messiaen, decît cultura lor, formația lor, drumul lor prin viață. Nimic mai diferit decît caracterele lor, forma lor de inteligență și chiar aspirațiile lor. Identități incontestabile însă care au luat, la unul și la celălalt, forme de expresie foarte diferite.

Identități incontestabile : voința de a da muzicii misiunea unei expresii directe, de a crede în puterea ei spirituală dar într-un fel și psihologică, în originile ei ancorate în sufletul omenesc. Dar, aici, de indată reîncep deosebirile : fără a nega interesul căutărilor de scriitură și de limbaj, Jolivet nu le dă decît o valoare preliminară actului creator propriu-zis, în vreme ce, pentru Messiaen, sistematizarea anterioară a rezultatelor căutărilor sale nu împiedică aceste rezultate de a se confunda neîncetat cu actul creator, de a renaște în el, așa încît, în cele din urmă, căutarea și creația nu mai fac decît un singur tot.

Nimic mai deosebit, de asemenea ca originile lor. Din mica burghezie, desigur, și într-un caz și în celălalt : dar la Jolivet, din mici burghezi parizieni care îl vor împiedica să-și dezvolte imediat, din prima tinerețe, darurile muzicale ; la Messiaen, obîrșii foarte diferite : flamande de o parte, provensale de cealaltă, dar cu acest mare numitor comun : viața în poezie. Dacă Pierre Messiaen este profesor de engleză, el este și traducătorul operelor complete ale lui Shakespeare ; și Cécille Sauvage este poetă, poetă pînă în

Scanned with OKEN Scanner

măduva oaselor. Jolivet, cu trei ani mai mare, s-a născut în 1905 într-un cartier popular al Parisului ; Messiaen în 1908, în orașul cu soare și vînt, cu furtună și căldură toridă care este Avignon. A fost, pentru el, un hazard ce se datora postului de profesor al tatălui său, același hazard care îl va duce apoi, copil încă, la Grenoble și la Nantes ; dar, împlinind zece ani, tatăl lui va face totul pentru a fi numit la Paris, pentru ca Olivier să poată urma cursurile la Conservator. Jolivet, născut la Paris, nu se va mișca de acolo și nu va lucra muzică, afară doar de violoncel ca amator, cu un prieten al familiei. El va urma filiera care duce la Școala Normală de Institutori, și va deveni institutor la douăzeci și doi de ani. Această formație intelectuală va lăsa întotdeauna urme în el ; care îi vor servi naivitatea, spontaneitatea, credința în actul creator despuiat de orice aliaj speculativ. Nu va fi un autodidact propriu-zis, pentru că din clipa în care și-a putut hotărî singur soarta și-a căutat un maestru : acesta a fost la început Paul Le Flem, care i-a dat o educație muzicală foarte solidă, i-a pus în mînă o unealtă de prim ordin, fără a insista asupra vreunei formații instrumentale, fără a face din el un pianist sau, date fiind începuturile lui de amator, un violoncelist, ci cultivînd și dezvoltînd numai darurile ucenicului compozitor. Și tot Le Flem a fost acela care, în fața primelor încercări ale tumultosului său elev, l-a recomandat, cu o frumoasă generozitate, lui Varèse. Aceasta avea să fie, în mod evident, experiența fundamentală a tînărului Jolivet.

Messiaen va urma în mod metodic, scrupulos, timp de zece ani, filiera Conservatorului : și-a ales orga ca instrument și va deveni un organist virtuoz și celebru, care va reînnoi în profunzime mijloacele de expresie ale acestui instrument. Elev al lui Marcel Dupré, el va fi, la 22 de ani, titular al marei orgi din biserica Trinității din Paris, rămînînd așa, într-o viață personală și o viață de creație zdruncinate de cele mai adînci furtuni. Dar pe de altă parte, va practica, temeinic, disciplinele scriiturii cu frații Gallon, înainte de a deveni, pentru compoziție, elevul lui Paul Dukas, acest mare senior al muzicii și mare liberal, în contact cu care temperamente atît de diferite cum erau Tony Aubin și Messiaen au putut să se dezvolte liber. Messiaen

Scanned with OKEN Scanner

nu a renegat niciodată învățătura primită la Conservator; solid înrădăcinat în tradiția lui s-a gîndit la noi mijloace tehnice de expresie. Primele lui opere sînt în mod clasic exemplare, în tradiția franceză cea mai pură de la finele secolului XIX și de la începutul secolului XX: *„Preludiile pentru pian"* din 1929 datorează mult lui Debussy, *„Ofrandele uitate"* pentru orchestră, din 1930, nu mai puțin succesiunii lui Franck. Această din urmă operă, creată în 1931, de Walter Straram, îl va face, de o zi la alta, aproape celebru; dar numai începînd cu *„L'Ascension"*, din 1932, tot pentru orchestră, dar a cărei transcriere pentru orgă arată, în epoca aceea, tot ceea ce instrumentația lui Messiaen datorează legilor instrumentului ales, Messiaen va începe prin a deveni într-adevăr Messiaen, cel care va compune prima lui mare operă direct pentru orgă: *„La Nativité du Seigneur"*, în 1935. Avea 29 de ani, și primul mare șoc al existenței lui creatoare va surveni puțin după aceasta.

Jolivet, pus în fața universului lui Varèse, va părăsi, tot în acești ani, în mod definitiv lumea tradiției cu *„Cvartetul pentru coarde"* din 1934. Era o operă care respecta forma clasică, dar în care tumultul ce zdruncina de pe atunci sufletul și temperamentul lui Jolivet, rupe tot ceea ce această formă ar fi trebuit să introducă ca disciplină a scriiturii și artei dezvoltării. Este o operă de o teribilă densitate, de o polifonie exagerată, care pune instrumentelor cvartetului probleme, ca să zicem așa, imposibil de rezolvat într-o manieră satisfăcătoare. Din această cauză, la execuția ei, opera capătă un aspect haotic, care nu corespunde cu datele ei profunde, rezultă numai din complexitatea lor și din dificultățile execuției, dintre care nu cea mai mică este faptul că Jolivet, la prima lui încercare în acest sens, a căutat să aplice inovațiile timbrurilor și cele analitice ale sunetului lui Varèse unor instrumente evident cele mai puțin apte să le redea. Va izbuti mult mai bine în cele *„Trei poeme"* pentru Unde Martenot din 1935, și mai ales în cele două capodopere care vor urma în scurt timp: suita *„Mana"* penpian solo, tot din 1935 și cele *„Cinci incantații"* pentru solo de flaut, din 1936.

Scanned with OKEN Scanner

„*Mana*“ era, în șase bucăți scurte, evocarea transpusă a micilor figurine de lemn, de cîrpă, de rafie pe care Varèse i le-a lăsat lui Jolivet înainte de a se îmbarca pentru America în 1934. Dar aceste evocări nu erau decît tot atîtea pretexte pentru a prezenta o scriitură în întregime atonală, într-un fel reinventată, pentru Paris și muzica franceză aproximativ după treizeci de ani de la prima ei apariție la Viena, dar în întregime recreată după datele unui temperament de o puternică originalitate. Era, mai ales o căutare sonoră pură, ca sursă directă de expresie, aplicată la pian de elevul unui necunoscut genial care pleca, pentru a doua oară — și de data aceasta pentru întotdeauna — să caute în America recunoștința și consacrarea care îi fuseseră refuzate în Europa. Cît despre „*Cinci incantații*“ pentru solo și flaut, ele reluau principiile de scriitură și de căutări sonore din „*Mana*“, dar erau și ele, în spiritul lui Jolivet, „o manifestare sonoră în legătură directă cu sistemul cosmic universal“. Pentru prima oară Jolivet pornea aci la redescoperirea acelor fenomene muzicale tradiționale care existau în civilizațiile încă primitive ale Africii, și ale Asiei și se menținuseră de milenii. Va face, din ele, de-a lungul vieții, o bogată recoltă, dar nu imitîndu-le, bine înțeles, ci recreîndu-le, cum făcuse Bartók, acel Bartók care, de altfel, rămăsese pentru Jolivet un mare exemplu și un subiect de gîndire mereu reînnoită toată viața.

„*Mana*“ și cele „*Cinci Incantații*“ au fost create, prima în decembrie 1935 într-unul din acele legendare concerte din Salle des Agriculteures de lîngă Gara *Saint-Lazare*, unde se refugia, pe atunci, muzica mai mult sau mai puțin „blestemată“, celelalte în mai 1938, la *Société Nationale*. Și, fapt caracteristic, tot „*Mana*“, o operă pentru claviatură, acea claviatură dublă familiară lui Messiaen prin orgă și prin pian, la care lucrase întotdeauna în paralel și din care va face în curînd al doilea său instrument, de predilecție. Nu-l cunoștea personal pe Jolivet, nu-l întîlnise niciodată, dar, ieșind de la concert, îi scrise o scrisoare pe cît de scurtă pe atît de revelatoare, pe care o trimise prin pneumatic (poștă care se expediază la Paris, direct prin niște tuburi subterane. n. tr.) și a cărei frază esențială era : „Dumneavoastră com-

puneți o muzică pe care mi-ar place s-o compun eu", și care se termina prin dorința puternic exprimată de a-i face cunoștința. Jolivet îi dădu întîlnire imediat, și aproape în primul moment se născu o prietenie care, trecînd prin furtunile vieții și demonii concurenței, nu s-a stins niciodată, rezistînd la toate încercările, fără ca originalitatea personală a unuia sau a celuilalt să fie cît de puțin știrbită.

Într-adevăr, departe de a compune aceeași muzică, de aci înainte, ca Jolivet, Messiaen deveni tot mai mult Messiaen, personalitatea lui se dezvoltă din ce în ce mai mult conform cu propriile-i aspirații. Aceste aspirații erau în întregime modalitatea orgii și impregnate, pe plan uman, de o forță emoțională, care îi va smulge de aci înainte strigătele cele mai autentice, din profunzime. Și semnificativ nu este faptul că la acea epocă, sau mai tîrziu, Jolivet n-a fost decît un compozitor modal, chiar și atunci cînd, în mod foarte trecător, s-a lăsat influențat de demonul serial. Dar lumea lui modală, în strînsă legătură cu tradiția africană și cu tot ce se putea raporta la ea, totdeauna condusă de cromatism și de atonalitate, era foarte departe de lumea modală a lui Messiaen, în primul rînd strict gregoriană și europeană, asiatică mai tîrziu, dar limitată la India și la China, și totdeauna într-un raport auditiv evident cu lumea tonală, chiar și atunci cînd el va inventa moduri care îi vor aparține numai lui și pe care le va numerota, orgolios, de la 1 și 3. Dar aceste moduri vor păstra întotdeauna, cît se poate de evident, principiul subordonării intervalelor, al funcției lor fundamentale și deci al existenței tonicii, mult anterioară lumii tonale, pretutindeni prezentă în lumea modală europeană ca și indiană și care, prin urechile secolului XX obișnuite cu disonanța în sensul cel mai larg al termenului precum și, de asemenea, cu emanciparea lui, va fi întotdeauna o tonică, fie ea teoretic funcțională sau nu.

Aceleași profunde diferențe vor continua să existe între cei doi compozitori atît în lumea ritmului cît și a timbrurilor și tendinței lor foarte moderne la autonomie. Dar să nu anticipăm : deocamdată totul pare să-i apropie pe cei doi

tineri lupi de rasă ai muzicii, și Messiaen este cel care va recunoaște, primul, calitatea de novator a lui Jolivet. Cu toate acestea nu-l va imita niciodată, nu va fi decît îmboldit să aprofundeze și să accelereze ritmul propriilor sale căutări. În ce-l privește pe Jolivet, chiar în momentele cînd, ca urmare a diferitelor contexte individuale și practice Messiaen va părea că-l depășește în influență (reală sau presupusă), și în renume, el nu se va lăsa influențat și va continua să fie Jolivet, tot mai mult, la fel cum Messiaen va continua tot mai mult să fie Messiaen.

În 1936, nu este vorba decît de un sprijin mutual, de o comunitate în aspirații identice, tinzînd să smulgă muzica din mormintele calcinate ale neo-clasicismului. Și se va naște „Tînăra Franță", pentru care Jolivet și Messiaen se vor asocia cu Yves Baudrier și cu Daniel Lesur, și care, grație generozității deja evocate a lui Baudrier, le va permite să-și creeze operele, și, va avea o existență foarte reală pînă la catastrofa celui de al doilea război mondial cînd se vor despărți pentru a nu mai fi niciodată reuniți pe același plan uman și practic. Dar asupra amîndurora amprenta va fi evidentă și, zburînd fiecare cu propriile lui aripi, vor rămîne credincioși idealului, pentru un moment, comun. Este epoca cînd Jolivet scrie cele *„Trei cînturi ale oamenilor"* în 1937, *„Simfonia dansurilor"* în 1940, și între amîndouă, prima lui mare capodoperă simfonică purtînd din toate punctele de vedere pecetea modală, ritmică, expresivă — cele *„Cinci dansuri rituale"*. S-a vorbit, în legătură cu toate aceste opere, de neo-romantism. Acest termen a fost suscitat de forța lor expresivă și nimeni sau aproape nimeni nu și-a dat imediat seama că ele mai aveau și altceva : o scriitură care ajunsese la deplina utilizare a armonicelor, de acum înainte incluse în fenomenul de rezonanță armonică, o dinamică a sonorității pure împinsă pînă la consecințele ei cele mai îndepărtate, și tocmai consecințe expresive ; în sfîrșit, un ritm, care îndrăznea să rămînă viu, perceptibil, într-o vreme cînd Messiaen începe să reflecteze și să speculeze ritmurile abstracte și calculate pe care le va descoperi, printr-o analiză pur teoretică și livrescă a muzicii Indiei, după cum va des-

Scanned with OKEN Scanner

coperi mai tîrziu o scriitură modală tot complexă și diferențiată dintr-o analiză tot atît de livrescă și de pur intelectuală a cîntecelor păsărilor.

Dar la stadiul acesta Messiaen, nu ajunsese încă în timpul anilor „Tinerei Franțe". Un expresionism autentic îi domină atunci operele, fapt de pe urma căruia, în planul unei lumi sonore noi, se află în întîrziere față de Jolivet. Acest expresionism va fi la el, și mai tîrziu, un perpetuu echilibru : de o parte, pentru cînt și pian, apoi pentru orchestră, „*Poemele pentru Mi*", din 1935, „Cînturi de pămînt și de cer", tot pentru cînt și pian, din 1938 (cele două cicluri vor fi create, cu un enorm succes, de Marcelle Bunlet) ; de cealaltă parte, în 1939, „*Trupurile glorioase*" pentru orgă, ale căror șase părți, prin mijloace de o naivitate fundamentală, amintesc pictorii și sculptorii catedralelor din evul mediu ; această operă uriașă va fi creată de doi organiști, de însuși Messiaen și de Daniel Lesur, care vor cînta alternativ cele șase părți la orgile bisericii *Trinité*.

Pentru cele două cicluri de melodii Messiaen scrie el însuși poemele, și aceste poeme sînt poeme de dragoste, de speranță și de disperare. Din această situație se nasc, două capodopere căci, în planul creației Messiaen rămîne stăpîn pe sine și reușește să se refugieze în întregime în ea, să utilizeze în mod lucid contradicțiile firii sale pentru a crea poeme și o muzică nepieritoare, de o putere expresivă continuă și incandescentă, izvorîtă dintr-o utilizare aproape impudică a posibilităților vocii, a întinderii texturii ei, a contrastelor între registre, a puterii și dulcеții ei, și de asemenea de calitățile ce renasc întotdeauna dintr-o scriitură armonică în principiu modală, dar unde, în fiecare clipă, în cînt și în textura pianistică, reiese farmecul nepieritor al relațiilor tonale abia disimulate.

Cînd izbucnește războiul, Jolivet și Messiaen sînt mobilizați și unul și celălalt ca simpli soldați ; în iunie 1940 Messiaen este luat prizonier și dus într-un lagăr în Silezia, un „*stalag*" (lagăr de prizonieri din Germania, n. tr.), Joli-

Scanned with OKEN Scanner

vet scapă de captivitate, se retrage din ceea ce mai rămăsese din armata franceză străbătînd toată Franța și-și regăsește familia, adică pe soție și fiică, pe malurile Dordonei. În timpul acestei perioade străbate din nou prin identificarea fundamentală a căutării expresive, diferența între Jolivet, sensibilul, înclinat să se îndrepte spre popor, spre cel mai mărunt și mai simplu ca el, și Messiaen, intelectualul, cufundat în reflecțiile și căutările lui, aplicîndu-le în mod conștient, încercînd și izbutind totuși să intereseze pe melomanii primitivi, pe cei mai simpli amatori de roadele muncii lor.

Această diferență se concretizează în două lucrări capitale : a lui Jolivet, în 1940, cele „Trei plîngeri ale soldatului" pentru bariton și orchestră ; a lui Messiaen, compusă în stalag, „Cvartetul pentru sfîrșitul lumii", pentru vioară, clarinet, violoncel și pian.

În contact cu țăranii și muncitorii printre care îl situa gradul său de simplu soldat, Jolivet își dădu seama de sensibilitatea lor elementară și se întrebă dacă operele pe care le compusese pînă atunci i-ar putea impresiona vreodată. Răspunsul, pentru el, a fost „nu", și a tras consecințele : a compus cele „Trei plîngeri" pe poeme scrise de el. Într-o formă de baladă populară, ele descriau aventurile și suferințele unui soldat care, după ce făcuse acea „drôle de guerre" (expresie franțuzească — un război ciudat, curios, nefiresc. Așa au caracterizat francezii primele luni ale războiului din 1940, cînd aparent nu se întîmpla nimic. n. tr.), se vedea aruncat pe drumul retragerii, și în cele din urmă îi întîlnea pe ai săi. Era o piesă autobiografică, pe care Jolivet a pus-o pe muzică în chiar stilul poemelor, forțîndu-se la un maximum de claritate, de simplitate, de emoție directă. Baladele populare deveneau niște cîntece care ar fi putut fi compuse în epoca trubadurilor, sau mai tîrziu, după dezvoltarea polifonismului din îndepărtatul ev mediu și al Renașterii, cînd renăștea cîntul acompaniat al lui Monteverdi și al contemporanilor săi. Este o lucrare care te răscolește din toate privințele, de o scriitură modală foarte simplă, în care orice amator se poate recunoaște, căci este o modalitate foarte franțuzească, foarte occidentală, foarte populară — termenul nu poate fi evitat. Creată în 1943 la

Scanned with OKEN Scanner

Paris, *la Société des Concerts du Conservatoire*, de Pierre Bernac dirijată de Charles Münch, ea a avut un succes prodigios, în care se amestecau, în mod evident, la impresia pur muzicală, probleme de actualitate greu de evitat. Acest succes se repetă la fiecare nouă execuție, chiar și după război, dar opera căzu în desuetudine după tăcerea lui Bernac, și ar fi de dorit ca un alt mare și tînăr bariton să se intereseze de această operă și să-i dea o viață nouă; este sigur că succesul nu s-ar desminți.

Messiaen, din fundul stalagului său, nu încetă să facă muzică. Comandantul lagărului îi dădu voie să exerseze pe o pianină veche într-o stare lamentabilă, cu claviatura stricată și iremediabil dezacordată; Messiaen întîlni acolo camarazi de captivitate, muzicieni amatori, un violonist și un clarinetist, precum și un profesionist, violoncelistul Etienne Pasquier. El compuse, pentru ei trei, mai întîi o bucată rapidă și strălucitoare, un fel de scherzo polifonic, care se înscrie printre cele nouă mișcări ale aceleia care avea să devină marea operă din 1941, *„Cvartetul pentru sfîrșitul lumii"*. Titlul este inspirat din Apocalips. Scriitura este modală, dar, în afara scherzo-ului de origine, polifonia are o mică parte: este apoteoza melodiei, în care lirismul lui Messiaen sărbătorește triumfuri pure și avem aci un alt fenomen care se va repeta în marile lui lucrări ulterioare. Cînd cvartetul se va da pentru prima oară la Paris, în 1942, critica reacționară va urla, fără a mai vorbi de catolicii tradiționaliști care, foarte indignați de legătura pe care o stabilea Messiaen între versetele din Apocalips pe liniile sale melodice în care abunda intervalul de cvartă mărită — acel *„Diabolus in musica"* — și care se descărca într-un lirism arzător, l-au acuzat pe Messiaen de înșelătorie, cînd nu-l tratau de trimis al infernului mirosind puternic a pucioasă.

Premiera a avut loc chiar la stalag, în iarna 1941—42 cu Messiaen la pian, în fața celor 5000 de prizonieri ai lagărului și a statului său major în întregime. A fost pentru Messiaen un eveniment considerabil, căci, în pofida căutărilor unei scrieturi ale cărei rafinamente ascunse nu putea decît să treacă neobservate — și continuă, de altfel, să treacă — publicului larg, melodia triumfătoare a înălțat sufletele ace-

Scanned with OKEN Scanner

lei mulțimi amestecate, excitate pînă la paroxism, desigur, de caracterul excepțional al evenimentului. Dar acest dublu aspect de rafinamente ascunse de scriitură și de melodie victorioasă va fi de acum înainte caracteristica tuturor lucrărilor lui Messiaen care vor trezi un ecou în sufletul mulțimilor, ceea ce nu vor reuși niciodată lucrările lui de cercetare pură, compuse aproximativ între anii 1950—1960.

Jolivet nu va avea niciodată această eclipsă, pentru simplul motiv că la el inovațiile se plasează pe un plan identic aceluia al inspirației ; o dată găsite, analizate și adoptate, ele vor face corp comun cu roadele unei inspirații care le va reda întocmai și va putea să le redea pentru că inovațiile înseși au ascultat de același principiu al spontaneității ca și inspirația. Nu același va fi cazul cu Messiaen la care, fapt foarte curios de altfel, inovațiile profund gîndite și calculate, dacă comandă actul creator, nu fac decît una cu ele, nu vor împiedica, în cele mai multe din operele lui, de tipul „*Cvartetului*“, ca melodia adesea cea mai elementară să irumpă (de cîte ori nu a fost acuzat stilul melodic al lui Messiaen că seamănă cu acela a lui Messenet !) și să formeze, în locul unui cantus firmus, un contrast violent în simplitatea lui, cu complexitatea de scriitură armonică și ritmică a părților inferioare care, totuși, o susțin.

În afara unei prime Sonate pentru pian, în care influența lui Bartók este manifestată, Jolivet va compune îndeosebi, în perioada războiului, partituri de muzică de scenă. În 1943, într-adevăr sprijinit de prietenia activă a lui George Duhamel căruia îi plăcea muzica lui (lucru cu atît mai frapant cu cît el detesta în general muzica modernă), Jolivet fu numit director muzical la Comedia Franceză, ceea ce îi permise, din punct de vedere administrativ, să ceară să fie „detașat“ din funcția de institutor ; nu o va mai reocupa niciodată. El va transforma aceste partituri în suite de concert, ca „*Suita delfică*“ pentru orchestră, izvorîtă din muzica de scenă pentru reprezentațiile „*Ifigeniei la Delfi*“ de Gerhart Hauptmann, și foarte frumoasa „*Suită*“ pentru voce, oboi, violoncel și harpă, la origină o muzică de scenă pentru „*Sărmanul sub scară*“ de Henri Ghéon. Cu același Henri Ghéon, va face o încercare de operă-

bufă, „*Dolores sau Miracolul femeii* urîte", în 1942. În 1943, face o remarcabilă incursiune în domeniul baletului, cu „*Guignol și Pandora*", compus pentru Serge Lifar, unul din cele mai mari succese ale Operei între 1944 și 1960. În 1944 se naște una din operele cele mai profund expresive ale lui Jolivet, „*Poemele intime*" pentru voce și pian, pe cinci poeme ale lui Louis Emié ; cinci poeme de dragoste, compuse de Jolivet în cinstea soției sale și a căsătoriei lor. În 1944 a urmat „*Cîntul lui Linos*" pentru flaut și pian, care marchează prima revenire a lui Jolivet de la limbajul simplificat al lucrărilor sale de război spre cel care va fi al lui, tipic și definitiv, după 1945.

Messiaen compune în timpul războiului cîteva din lucrările lui esențiale. În calitate de membru al Serviciului Sănătății beneficiază de o eliberare anticipată în 1941. De îndată ce s-a întors la Paris, este numit de Claude Delvincourt profesor de armonie la Conservator. Delvincourt, care a fost un mare director și care a încurajat întotdeauna tineretul și a luat inițiative îndrăznețe, să fi fost oare la curent cu lucrările teoretice ale lui Messiaen ? Este foarte posibil ; în tot cazul, prima lucrare teoretică a lui Messiaen „Tehnica limbajului meu muzical", în lucru din 1941, apare în 1944. Este sistematizarea și expunerea foarte limpede și foarte completă a ansamblului limbajului modal al lui Messiaen, de la modurile orientale la ansamblul modurilor inventate de el. Lucrarea mai conține și primele revelații ale lui Messiaen asupra utilizării cîntecelor păsărelelor. Aspectele ritmice își fac și ele apariția cu, în special, ritmurile „ne-retrogradabile" și „valoarea adăugată", cărora Messiaen le va acorda întotdeauna o mare importanță ; primele, simetrice în jurul unei valori centrale imuabile, cele de al doilea reprezentînd jumătate din valoarea formînd unitatea măsurii. Se simte de pe acum aci, tendința de a teoretiza ritmul, de a-l închide în viziuni matematice, intelectuale, de a-l face, pentru a termina, neperceptibil simplei sensibilități ritmice naturale. Și ca întotdeauna la Messiaen, teoria nu împiedică inspirația, nu numai inspirația melodică, ci și inspirația ritmică elementară, care se exprimă întotdeauna printr-o întrebuințare foarte generalizată a ostinatorului ritmic. Dar încă o dată, aceste roade ale

Scanned with OKEN Scanner

bufă, „*Dolores sau Miracolul femeii urite*“, în 1942. În 1943, face o remarcabilă incursiune în domeniul baletului, cu „*Guignol și Pandora*“, compus pentru Serge Lifar, unul din cele mai mari succese ale Operei între 1944 și 1960. În 1944 se naște una din operele cele mai profund expresive ale lui Jolivet, „*Poemele intime*“ pentru voce și pian, pe cinci poeme ale lui Louis Emié ; cinci poeme de dragoste, compuse de Jolivet în cinstea soției sale și a căsătoriei lor. În 1944 a urmat „*Cîntul lui Linos*“ pentru flaut și pian, care marchează prima revenire a lui Jolivet de la limbajul simplificat al lucrărilor sale de război spre cel care va fi al lui, tipic și definitiv, după 1945.

Messiaen compune în timpul războiului cîteva din lucrările lui esențiale. În calitate de membru al Serviciului Sănătății beneficiază de o eliberare anticipată în 1941. De îndată ce s-a întors la Paris, este numit de Claude Delvincourt profesor de armonie la Conservator. Delvincourt, care a fost un mare director și care a încurajat întotdeauna tineretul și a luat inițiative îndrăznețe, să fi fost oare la curent cu lucrările teoretice ale lui Messiaen ? Este foarte posibil ; în tot cazul, prima lucrare teoretică a lui Messiaen „Tehnica limbajului meu muzical“, în lucru din 1941, apare în 1944. Este sistematizarea și expunerea foarte limpede și foarte completă a ansamblului limbajului modal al lui Messiaen, de la modurile orientale la ansamblul modurilor inventate de el. Lucrarea mai conține și primele revelații ale lui Messiaen asupra utilizării cîntecelor păsărelelor. Aspectele ritmice își fac și ele apariția cu, în special, ritmurile „ne-retrogradabile“ și „valoarea adăugată“, cărora Messiaen le va acorda întotdeauna o mare importanță ; primele, simetrice în jurul unei valori centrale imuabile, cele de al doilea reprezentînd jumătate din valoarea formînd unitatea măsurii. Se simte de pe acum aci, tendința de a teoretiza ritmul, de a-l închide în viziuni matematice, intelectuale, de a-l face, pentru a termina, neperceptibil simplei sensibilități ritmice naturale. Și ca întotdeauna la Messiaen, teoria nu împiedică inspirația, nu numai inspirația melodică, ci și inspirația ritmică elementară, care se exprimă întotdeauna printr-o întrebuințare foarte generalizată a ostinatorului ritmic. Dar încă o dată, aceste roade ale

inspirației nu împiedică rezultatele căutărilor abstracte să-și găsească locul în toate lucrările, chiar în acelea a căror aparență este cea mai spontană.

Această dualitate tipică a ansamblului operei lui Messiaen se va exprima, tot în timpul anilor de război, prin trei lucrări astăzi printre cele mai celebre : „*Visions de l'Amen*", pentru două piane, din 1943, cele „*Trois petites liturgies*", pentru cor omofon de femei, orchestră de coarde, pian și Unde Martenot din 1944 și, în sfîrșit, cele „*Vingt regards*", pentru solo de pian, tot din 1944.

Originea personală a acestor opere se trage din începuturile unei relații umane pasionale, care va lua, din ziua cînd a început, adică puțin timp după numirea lui Messiaen la Conservator, locul primordial în viața lui : întîlnirea cu tînăra pianistă Yvonne Loriod.

Yvonne Loriod făcea parte din grupul de elevi ai lui Messiaen, constituit de la începutul cursului său, și în care-i găsim și pe Serge Nigg, Maurice Le Roux, Yvette Grimaud și Pierre Boulez. Atracția mutuală trebuie să fi fost imediată, căci imediat suflul pasiunii și al tragediei încercui viața lui Messiaen. După moartea soției sale, în 1961, el se va căsători cu cea care fusese, vreme de douăzeci de ani, prietena lui credincioasă, la Paris ca și în călătoriile în jurul globului, și, bineînțeles, interpreta lui preferată. Este o pianistă excepțională prin tehnica ei foarte specială, care-i permite să se avînte cu un instinct de o justețe infailibilă în piesele cele mai dificile și cele mai problematice ale repertoriului modern, printre care, pe bună dreptate, lucrările lui Messiaen sunt pe primul plan.

„*Visions de l'Amen*" au fost compuse ca Messiaen și Yvonne Loriod să poată cînta împreună, ea la primul, el la al doilea pian, și să facă cu această operă înconjurul lumii ; „*Vingt regards*", pentru ca virtuozitatea pianistică și forța expresivă foarte specială a Yvonnei Loriod să se poată desfășura din plin: „*Trois petites liturgies*", în sfîrșit, înglobau pianul într-un complex instrumental și vocal

Scanned with OKEN Scanner

bine diferențiat, de unde apărea tot timpul din nou, așa cum va apare mai tîrziu din masa orchestrală a simfoniei „*Turangalila*“, din imensul ansamblu instrumental și coral al lucrării „*Transfiguration*“. Toate aceste opere sunt de o sinceritate absolută, iar ambiguitatea, de mai multe ori semnalată, găsea într-o sinceritate întrucîtva dublă un minunat teren de aplicare. Pentru pasiune liniile melodice arzătoare, efuziunile împinse pînă aproape de prostul gust, dar exaltîndu-l în același timp ; acestora li se alătură complexitățile scriiturii armonice și ritmice, cărora vor veni să li se adauge, mai tîrziu, căutările din ce în ce mai rafinate ale efectelor de culoare. „*Visions de l'Amen*“ și „*Vingt regards*“ comportă pentru fiecare din secvențele lor — șapte pentru unele, douăzeci pentru celelalte — comentarii al căror realism naiv se adaptează perfect corespondentelor directe căutate de Messiaen între simboluri și reprezentarea lor muzicală. Pentru „*Trois petites liturgies*“. Messiaen a scris el însuși textele cîntate, în realizarea cărora utilizează exclusiv modul pentatonic chinez, pe care-l conturează în două feluri : de o parte, de un comentariu orchestral construit numai pe cele trei moduri ale invenției lui personale, de cealaltă parte prin intervenții repetate ale Undelor Martenot și mai ales ale pianului, primele fiind de altfel deseori la unison cu vocile feminine din cor, al doilea înfigîndu-și, într-un fel violent, luminos și brutal, vîrfurile ritmice și sonore în țesătura discursului orchestral și vocal, ca banderilele lansate din lumea realității ca să răscolească armonia discursului filozofic.

Premiera acestei opere, în aprilie 1945, la *Salle Gaveau* la Paris, sub bagheta lui Roger Désormière, cu Ginette Martenot la Unde și bine înțeles Yvonne Loriod la pian, a stîrnit un scandal memorabil — despre care unii au spus, cu o evidentă exagerare de altfel, că e un „nou scandal al Sărbătorii“. A stîrnit și ecouri și articole de presă pe care este destul de amuzant să le recitești astăzi. Din nou Messiaen a fost tratat drept un catolic în piele de iepure, un trimis al diavolului mirosind a sulf, un jongleur, un ipocrit, un mistificator, de aceași care, în fața succesului universal al lucrării, n-au pregetat să întoarcă foaia. Dubla sinceritate a lui Messiaen, care îl punea în mod evident într-o situație moral-

Scanned with OKEN Scanner

mente imposibilă, dar care era reală, la fel ca dublul lui demers muzical, nu au fost constatate analitic și înțelese decît de un număr restrîns de oameni. Ceea ce nu a împiedicat ca în mai puțin de zece ani, cele trei mari lucrări din timpul războiului să aibă fiecare peste o sută de prezentări în lume iar cuplul Oliver Messiaen și Yvonne Loriod să devină la fel de celebru și de legendar ca al lui Dante și Béatrice, Petrarca și Laura, Hölderlin și Diotima : un cuplu totodată foarte real și foarte poetic, existenței căruia îi datorăm mai multe capodopere ale muzicii secolului XX.

Munca creatoare a lui Messiaen s-a conjugat, să nu uităm, din 1941, cu munca de profesor la Conservator. În timpul războiului, trebuia, fatal, să se limiteze la elevii francezi, dintre care principalii au fost citați mai sus ; îndată după război, compozitori-aspiranți din națiunile și continentele cele mai diferite — între altele Japonia și Asia — li s-au alăturat, și clasa lui Messiaen deveni unul din primele centre de predare a muzicii din lume. Încă din perioada războiului, în clasa lui care, din clasă de armonie deveni curînd o clasă de analiză, Messiaen a analizat pentru elevii lui nu numai *„Pelléas și Mélisande“* de Debussy, nu numai *„Sărbătoarea Primăverii“* de Stravinski, dar și opere de Schönberg, de Berg, Webern, în măsura în care partiturile acestor compozitori interziși de regimul nazist puteau fi găsite și circulau pe sub mînă la Paris. Eclectismul lui Messiaen era integral, și el nu excludea de la cursurile lui decît compozitorii cu care nu simțea nici o afinitate, sau pentru care categoric nutrea o antipatie, ca de exemplu pentru Fauré. El includea, dimpotrivă, și fără să-i fie rușine, propriile lui opere, așa încît elevii lui au pătruns primii misterele modurilor și ritmurilor lui, „maniilor“ lui ritmice cum îi plăcea să spună singur. *„Tehnica limbajului meu muzical“* a fost, într-un fel, redactată sub ochii lor. Bine înțeles — și aceasta, deși negat de unii, trebuie subliniat — marile opere clasice și romantice nu au fost uitate ; eu însumi am asistat — pentru că auditorii liberi erau, în anumite condiții, admiși să asiste la cursurile lui — la o analiză admirabilă a Sonatei *„Appassionata“* de Beethoven. Toate aceste analize ajungeau la cele numeroase, ale încercărilor de compoziție ale elevilor; cum spunea Messiaen, clasa lui era, în realitate, încă de atunci o clasă de compoziție,

Scanned with OKEN Scanner

îmbogățită cu tot ceea ce o clasă banală de compoziție marca. În 1947, de altfel, s-a creat special pentru el o clasă de analiză, de estetică și de ritm.

Curînd, în afara cursurilor sale la Paris, Messiaen a fost chemat să țină cursuri în străinătate, în Europa ca și în America ; cele mai celebre, în această privință, au rămas cele de la Darmstadt unde succeda lui Fortner și lui Leibowitz, înainte ca proprii săi elevi Pierre Boulez și Karlheinz Stockhausen să preia ștafeta. Necunoscînd germana, Messiaen punea să i se traducă expozeul frază cu frază, dînd în același timp numeroase exemple la pian. Cu o curiozitate în care se amesteca surpriza iar, pentru unii, admirația, elevii cursurilor internaționale de muzică contemporană fundate de Wolfgang Steinecke pătrundeau în universul fermecat al cîntecului păsărelelor. Messiaen utilizase deja aceste cîntece ale păsărelelor, într-un fel împrăștiat și episodic, în lucrările din timpul războiului, și tot așa le va utiliza în marile lucrări compuse între 1945 și 1952. Nu va sistematiza însă cu adevărat întrebuințarea lor decît abia cu *„Trezirea păsărilor“* din 1953. Într-un fel, cursurile de la Darmstadt aveau să-l determine la aceasta.

În anii aceștia, Jolivet n-a cunoscut avantajele învățămîntului oficial ; neavînd acces în „înalta“ societate muzicală, nu va putea ajunge acolo decît mai tîrziu, cînd renumele lui, după acela al lui Messiaen, va fi stabilit pe plan internațional. A avut desigur, încă din acel moment, elevi în particular, dar ocupația lui principală, odată războiul terminat, a fost compoziția. Cantitativ mult mai fecund decît Messiaen, Jolivet își va manifesta, în toate operele compuse după sfîrșitul războiului, adică după vîrsta de patruzeci de ani, o totală independență, într-o frumoasă desfășurare și dezvoltare a bogatei sale personalități. Pentru a ne da mai bine seama, ar trebui să studiem aici, începînd chiar din acest capitol și în același timp cu operele noi ale lui Jolivet și Messiaen pe acelea ale principalilor corifei ai tinerei muzici de după 1945, ceea ce ar fi foarte greu din punct de vedere tehnic și ar dăuna clarității expunerii. Dar este foarte evident că, dacă se excepteză finalul celei de a Doua Simfonii, în care găsim o încercare de integrare serială în limbajul lui,

Scanned with OKEN Scanner

niciodată Jolivet nu s-a lăsat impresionat de inovațiile și agitația provocată de tînăra școală. Disprețuit, ocărît, tîrît în noroi de aceasta, el a continuat cu calm în acești ani dificili pentru el, munca lui de creator, bazată pe o concepție a limbajului muzical care nu avea nimic comun cu dezvoltările neliniștitoare ale serialismului integral. Această concepție se îndepărta bineînțeles și de limbajul academic, așa încît Jolivet s-a aflat întotdeauna între două drumuri, poziție incomodă într-o vreme de directive și tentative de dictatură estetică. Messiaen, dimpotrivă, a înregistrat cu o sensibilitate de seismograf tendințele și aspirațiile tinerei școli, din care cei mai mulți au fost elevii săi, dar care, în primele timpuri ale noii revoluții, îndată după război, începuseră să-l acopere de injurii. Și numai după 1950, cînd Messiaen arătă că era în stare, la fel ca și un altul, să „facă serial", și chiar „superserial", a reintrat în grație și a devenit una din referințele tinerei școli, pe cînd, în realitate — exceptînd căutările pur tehnice — totul îl separa de ea.

Jolivet nu a avut niciodată de rezolvat asemenea probleme. Suferințele și criza războiului trecuseră, excepția de la regulă în opera „Trei plîngeri ale soldatului", era lăsată în urmă, influența lui Bartók asimilată, integrată. Jolivet, urmînd linia provizoriu întreruptă a *„Manei"* și a celor *„Cinci incantațiuni"* pentru flaut solo, se avîntă, sigur pe ceea ce voia să facă și sigur pe mijloacele sale, spre compunerea unei întregi serii de lucrări din care reiese temperamentul său, mereu nou, în stare pură într-un fel, grație unui limbaj adaptat cu exactitate, nu la moda ce domnea, ci la aspirațiile lui cele mai intime, acelea pe care le proclamase la constituirea grupului „Tinerei Franțe" în 1936 ; aspirații care îl împingeau să facă din muzică expresia directă a omului și, deasemenea — pentru a-i reaminti cuvintele — „o manifestare sonoră în relație directă cu sistemul cosmic universal". Cît despre limbajul lui, eliberîndu-se de sistemul tonal, Jolivet revenea în același timp la fenomenele de rezonanță naturală a corpurilor sonore, ceea ce îl duce la opusul extrem al principiilor seriale. El utilizează sunetele scării cromatice înglobînd în ea ansamblul armonicelor lor, ceea ce îi permite modalități noi de a le modula, ca și punerea la punct a unei dinamici a sonorității și ritmului, acest ritm pe care îl va păstra întotdeauna viu, pe care nu-l

Scanned with OKEN Scanner

va deduce niciodată din domeniul calculelor abstracte. Limbajul lui este atonal, dar el utilizează — să-l mai citățm odată — „ca pivot al notelor, acordurilor, grupe sonore, ritmurile cheie în jurul cărora se organizează și se dezvoltă masa mișcătoare a muzicii ; forme reînnoite, în care dezvoltarea ia un loc preponderent, o dezvoltare lărgită, prin opoziție, comandînd deopotrivă melodia cît și armonia, cît și grupurile ritmice sau chiar și masele sonore, scriitura instrumentală fiind și ea reînnoită, folosind instrumente cu sonorități noi, ca undele electronice și instrumentele exotice."

O dezvoltare comandînd deopotrivă melodia cît și armonia — aceasta este cu totul contrar la Messiaen, la care, după cum am văzut, chiar dacă o linie melodică poate fi teoretic înglobată în modul folosit în acel moment, ea se detașează de el, este, în fapt, o altă lume, un semn al dualității lui Messiaen, căreia i se opune profunda unitate de scriitură și de temperament a lui Jolivet. Și rămînînd profund el-însuși și întotdeauna coerent, el va compune, începînd din 1948, în plin uragan serial și în opoziție și cu operele lui Messiaen din aceași epocă — *„Harawi"* pentru voce și pian din 1945, *„Simfonia Turangalîla"* din 1946, cele *„Cinci recintece"* din 1948 — o serie de lucrări care sunt tot atîtea capodopere, unde bucuria de a face muzică reiese în fiecare moment din manifestările unui temperament scăpărător, în continuă erupție, dar disciplinat, canalizat de o artă a scriiturii suveran stabilită și folosită.

Este magnifica perioadă a Concertelor, printre care se detașează cîteva din operele majore ale lui Jolivet. Cele pentru flaut și coarde, din 1949, pentru harpă și orchestră de cameră din 1952, pentru fagot și coarde din 1954, sunt — în stilul propriu lui Jolivet, alcătuit din generozitate sonoră, din lirism și pasiune — opere de muzică pură, create pentru a exalta și sublima de fiecare dată resursele specifice ale instrumentului solist. Trebuie să subliniem aci că, lărgind posibilitățile de întrebuințare a tuturor instrumentelor, Jolivet nu le deformează niciodată sonoritatea, nu le violentează niciodată specificul, nu le face niciodată ridicole, cum se va întîmpla cu atîția tineri compozitori de după 1945, inspirați de amatorismul unui Cage. Este bine să reamintim, în legă-

Scanned with OKEN Scanner

tură cu aceasta, că Concertul pentru harpă va fi creat în 1952, de Lily Laskine, la Festivalul de muzică de avangardă de la Donaueschingen, ale cărui programe erau stabilite de Heinrich Strobel, directorul muzicii „*Südwestfunk*"-ului de la Baden-Baden și mare protector, pe de altă parte, al celor mai tineri muzicieni, cărora voia să le acorde o șansă știind că nu le va folosi, căci le cunoștea limitele și absurdităţile.

Operele majore, printre Concerte, sunt în număr de opt. A fost mai întîi, în 1947, Concertul pentru Unde Martenot, în care pentru prima oară, instrumentul este utilizat la acest nivel de importanță și unde, potrivit datelor profunde ale naturii sale, Jovilet îi exaltă admirabil calităţile pe cît de melodioase, pe atît de seducătoare. Este un continu și fermecător duet între vocile pămîntului, aspre, violente, aprige, reprezentate de orchestră, și vocea celestă, care este aceea a Undelor, vocea unei alte lumi, misterioară, inefabilă, totodată îndepărtată și totuși ancorată în acest alt mister, foarte aproape de om, misterul sufletului său. Tratînd astfel martenot-ul, Jolivet se bazează pe natura surselor instrumentului care participă, prin originea lor electrică, la vibrația universală.

În 1949—50, Jolivet compune Concertul pentru pian, care va fi creat de Lucette Descaves la Festivalul de la Strassbourg, în 1951, în mijlocul unui scandal memorabil. Este totuși o lucrare al cărei impact direct, elementar, asupra auditoriului, este incontestabil ; este cea mai puternică a lui Jolivet. Ceea ce a impresionat, dar într-un sens negativ, o parte a auditoriului de la premieră, pe atunci încă rebarbativ în domeniul muzical, este, în primul rînd, modalitatea ansamblului, foarte liberă și foarte originală, inspirată din modurile extrem-orientale și africane și supusă unor încrucișări armonice generatoare de „disonanțe" în sensul tradițional al cuvîntului. Este apoi violența unei ritmici vecine cu sălbăticia dansurilor rituale primitive și, în sfîrșit, legat de noțiunea de farmec, efectul într-adevăr magic provocat de mișcarea lentă, grație orchestrației, deci unei suprapuneri de timbruri, de sonorități, de interferențe armonice — aportul cel mai original și mai eficace al lui Jolivet în scriitura mu-

zicală a vremii sale. Trebuie spus că reacția de apărare a unei părți a publicului din Strassbourg a rămas fără nici o urmare : lucrarea a făcut înconjurul lumii, a fost înregistrată de mai multe ori și a avut întotdeauna același enorm succes.

Un Concertino pentru trompetă a fost creat în timpul aceleași perioade, în 1948 ; era un fel de eseu pentru Concertul pentru trompetă din 1954, un alt mare succes internațional al lui Jolivet, în interpretarea succesivă a lui Roger Delmotte și a lui Maurice André. Aci, în mod evident, Jolivet se mișca pe un teren mai cunoscut, acela al jazzului, pe care a știut să-l pună în valoare în mod magistral, smulgîndu-i, în optica sonorităților lui și a modurilor sale tradiționale, accente de o totală originalitate. În sfîrșit, punerea în valoare a brio-ului și a virtuozității marilor trompetiști a contribuit foarte mult la succesul operei, care a dat loc, pe de altă parte, mai multor interpretări coregrafice.

În 1958, Jolivet compune Concertul pentru percuție și orchestră care este, pentru aceleași calități fundamentale, creația unui maestru. Se face foarte mult caz de întrebuințarea percuției în muzica mai tînără, dar aici avem un exemplu perfect a ceea ce se poate realiza în această direcție în planul ritmic ca și al timbrurilor ; mai ales — și nu vom sublinia niciodată îndeajuns — enorma vitalitate a muzicii lui Jolivet este absolut irezistibilă și îi asigură, dincolo de noile sale descoperiri și de rafinamentele scriiturii, succesul ei esențial. Ceea ce trebuie încă subliniat, pe de altă parte, este că această vitalitate, sursă de succes și de entuziasm, se repercutează în toate aspectele creației sale, inspirației sale, arhitecturii, tehnicii scriiturii. La Jolivet, totul este pătruns de același suflu, totul este deopotrivă de simplu, de viu, indiferent de arta folosită în construcție și comunicare.

În 1962, Jolivet compunea Primul Concert pentru violoncel și orchestră mare, pe care îl va crea André Navarra. Pentru acest instrument, melodios și generos prin excelență, Jolivet a găsit accente de o elocvență impresionantă ; între altele, trebuie să admirăm aci tehnica scriiturii orchestrelor, care își păstrează toate însușirile expresive, permițînd în

Scanned with OKEN Scanner

același timp violoncelului, instrument cu un volum sonor slab, să treacă pe primul plan atunci cînd este nevoie. Al Doilea Concert pentru violoncel, compus în 1966 este, într-un lirism constant, dar mai subtil, mai interior, un dialog de o admirabilă finețe între instrumentul solist și o simplă orchestră de coarde.

Cel mai surprinzător dintre concertele lui Jolivet este acela pentru voce de soprană și orchestră, intitulat *„Vis iarăși visat"*, compus pe cinci poeme ale semnatarului acestor rînduri și creat la Paris de Colette Herzog în 1971. Este o operă scrisă pentru o voce cu resurse imense în întindere și varietate a culorilor, de o dificultate de execuție extremă, cu totul excepțională în domeniul cîntului. Lucrarea este la limita expresionismului printr-o adevărată violentare a structurii primitive a poemelor, de formă mai curînd neoclasică, și prin exigențele cerute vocii ca rezistență pur fizică, ca volum de respirație. Este o capodoperă care nu se va menține în repertoriu decît în măsura în care creatoarea ei va putea găsi, în ziua în care nu o va mai cînta, cui să-i paseze ștafeta, nu numai pe planul pur vocal, dar și pe acela al dificultăților de intonație și de ritm. Este, ca scriitură, una din operele cele mai profunde ale lui Jolivet și se știe că mai ales în domeniul cîntului, artiștii de valoare capabili să depășească repertoriul clasic și romantic sunt rari.

Este aproape tot atît de adevărat și în domeniul viorii ; și totuși, Jolivet nu a ezitat să compună, pentru acest instrument, un concert de o rară dificultate tehnică și muzicală, dar care, o dată mai mult, într-o epocă în care moda se axează pe distorsionarea sonoră a tuturor instrumentelor, respectă, chiar la nivelul de extremă dificultate la care se plasează, natura profundă a viorii. Avem aci o „vioară care cîntă", într-o textură armonică cromatizată la maximum, care, semn al unității profunde a scriiturii lui Jolivet, domnește nu numai asupra verticalității orchestrei, dar și asupra orizontalității liniei melodice a viorii. Scrisă pentru Leonid Kogan, lucrarea a fost creată în cele din urmă în 1973, de Luben Yordanoff, care a cîntat-o cu calmul suveran pe care i-l asigura tehnica.

Scanned with OKEN Scanner

Noutatea, originalitatea, personalitatea cu rădăcini profunde în tradiția vie, aceasta este marca distinctivă constantă a operei creatoare a lui Jolivet. Este marca concertelor sale, totodată marca celor trei simfonii compuse în aceeași epocă cu seria concertelor, respectiv în 1953, în 1959 și 1964. Aceste trei simfonii au în comun stilul și aranjamentul formal. În finalul celei de a Doua, am mai spus-o, Jolivet a încercat o integrare serială care a rămas totuși fără urmări. Și era firesc : căci această lucrare, ca și celelalte două, este ca smulsă din adîncuri, iar serialitatea ei rămîne pur formală, exterioară, fără nici o influență veritabilă asupra dublei lumi a sufletului și a viselor, ca să spunem lucrurilor pe numele lor, care este aceea a lui Jolivet. Cele trei simfonii se caracterizează printr-o orchestrație de o mare densitate, prin complexe sonore ce par a nu voi să lase cel mai mic spațiu între sunete, structuri ritmice și împletirea melodică cu o polifonie aproape inextricabilă. Este o muzică care umple universul întreg cu zgomotul și cu furia ei, care par a nu voi să înceteze vreodată, chiar cînd lirismul pur triumfă, ca și mișcările lente ale Primei și celei de a Treia Simfonii ; un lirism pe care-l simți parcă împresurat din toate părțile de amenințarea cotropirii unei păduri virgine în care urechea nu pătrunde niciodată cu adevărat, pe care auditoriul o suportă ca pe o supremă angoasă în fața unui dezastru întotdeauna posibil, acel în care această lume de nebunie sonoră ar pieri brusc. Dar odată cu ultimul acord, această lume este încă prezentă, căci tăcerea care urmează mai continuă a fi populată de teribilele ei umbre.

Din aceeași lungă perioadă ca și a concertelor datează a doua Sonată pentru pian, din 1957, una din lucrările cele mai îndrăznețe ale lui Jolivet pe planul limbajului, una din acelea care se exprimă cel mai bine în limbajul „tinerilor lupi“ ai acelei epoci, fără a renega totuși nici o clipă originalitatea specifică stilului și tendințelor expresive ale compozitorului. În mod firesc, Yvonne Loriod, mare interpretă a operelor lui Messiaen, a creat-o cu un succes imens, ea care, mai înainte lansase toate operele lui Messiaen și nu se abătuse de la aceasta decît pentru a le cînta pe acele ale lui Boulez.

Scanned with OKEN Scanner

Tot din această perioadă, care ia sfîrșit prin 1965, datează două mari lucrări vocale, fără a mai vorbi de Concertul pentru voce și orchestră deja evocat : „*Epitalama*“ (cîntec de nuntă n. tr.) pentru douăsprezece voci reale, compus în 1953 pentru faimosul Ansamblu al lui Marcel Couraud, care exaltă, o dată mai mult dragostea și armonia conjugală, cu o forță, o simplitate și o claritate polifonică admirabile — și „*Adevărul Ioanei*“, imens oratoriu pentru soliști, coruri și orchestră, care este într-un fel o lucrare de circumstanță, fiind rolul unei comenzi a Comitetului pentru sărbătorirea celei de a cinci suta aniversări a procesului de reabilitare a Ioanei d'Arc. Această lucrare a fost dirijată pentru prima oară. în aer liber, de compozitor, la Domrémy, în fața casei în care s-a născut eroina. Poate că oratoriul nu era, în acel moment, forma muzicală care i se potrivea cel mai bine lui Jolivet ; formele relativ concentrate, nedepășind treizeci de minute, erau cele în care el se exprima atunci cu cea mai mare forță și sinceritate. „Adevărul Ioanei“ are totuși pagini de o mare frumusețe, fără însă ca unitatea ansamblului să fie foarte convingătoare.

Acest lucru nu împiedică, nu numai prin calitatea, dar și prin cantitatea lucrărilor compuse, ca douăzeci de ani după sfîrșitul celui de al doilea război mondial Jolivet să se situeze în mod incontestabil în fruntea generației sale. Necondiționalii lui Messiaen — care de altfel nu sînt necondiționali (cei care urmează și admiră, indiferent de orice, pe cineva, n. tr.) decît prin straniul fenomen al ricoșeului boulézian, ceea ce constituie una din cele mai mari neînțelegeri ale epocii noastre, deja atît de bogată în această materie -- îl vor situa întotdeauna pe Jolivet în urma lui Messiaen, și chiar mult în urma lui : acesta este însă un fenomen creat în mod artificial, analiza operelor lui Jolivet este suficientă pentru a-l dovedi. Desigur, importanța lui Messian din aceeași perioadă este imensă, și unele din operele lui vor trece cu siguranță în posteritate, căci ele se adresează inimii oamenilor, dacă nu aspiră la o anumită grandilocvență. Dar evoluția lui Messiaen, în timpul acestor douăzeci de ani, este ciudat de nesigură, curbele ei sînt adesea unghiuri dure și, în realitate, singura

Scanned with OKEN Scanner

particularitate care o caracterizează în întregime, dar în totalitate numai din 1953, este utilizarea cîntecului păsărelelor.

Dar încă nu am ajuns acolo, cu ciclul de douăsprezece melodii pentru voce și pian ale „*Harawi*"-ului din 1945. Compusă pe poeme de Messiaen, această lucrare redă o poveste tragică inspirată din legende din Peru, un fel de „Tristan și Isolda" exotic. Este o operă de dragoste și moarte, reflex direct al evenimentelor personale care au zguduit viața compozitorului în acea epocă. Forța ei atinge și depășește pe aceea a ciclurilor melodice dinaintea războiului ; este, pe de altă parte, una din rarele lucrări ale lui Messiaen — dar nu singura, să precizăm de la început — care oferă, despre om și despre artist, imaginea unei unități totale. Disparitățile, dualitatea deja semnalate, nu-și găsesc locul aici : limbajul poetic, melodic și armonic prezintă aci un caracter de coerență profundă.

Această lipsă de unitate, grandioasa „*Turangalîla-Symphonie*" compusă între 1946 și 1948, o dovedește cu strălucire. Să precizăm de pe acum că aceasta nu-i micșorează nici calitatea intrinsecă, nici efectul produs asupra publicului celui mai larg al celor două emisfere : creată în 1949 la Boston de Koussewitzky care o comandase, prezentată pentru prima oară în Franța la festivalul de la Aix-en — Provence, în 1950, dirijată de Désormière, și în Germania, un an mai tîrziu, la Baden-Baden, sub bagheta lui Rosbaud, ea a făcut în scurt timp înconjurul lumii și rămîne una din compozițiile cele mai populare ale lui Messiaen. Desigur, critica „avansată", cea care, în același timp, îl descoperea pe Boulez, Stockhausen și muzica concretă, se năpusti asupră-i pentru a o critica cu răutate. Cuvîntul cel mai semnificativ în acest sens a fost făurit de un critic german care a calificat simfonia drept un „*Wolkenkratzerkitsch*", ceea ce înseamnă : un „kitsch" de proporția unor zgîrie-nori. Ca lucrarea să fie de proporția unor zgîrîie-nori, am putea admite la rigoare, atrăgînd totodată atenția că există, sub acest raport, precedente ilustre, de n-ar fi decît simfoniile lui Mahler, mai ales a Opta, simfonia „Celor o mie". Cît despre „*kitsch*", totul este să știm ce se înțelege prin această expresie. Dacă este vorba de intensitatea

Scanned with OKEN Scanner

incendiară a unei linii melodice susținută de combinațiile cele mai stranii de timbruri, și cele mai pasionante totodată, cuvîntul nu se potrivește, deoarece cîntecul profunzimilor pasiunii amoroase așa cum se desfășoară aici, este pur și simplu sublim chiar și în excesele lui. Este aceeași atitudine exasperantă care condamnă, în numele avangărzii, generozitatea inspirației, mai ales cînd aceasta va răspunde entuziasmului unui public care, în sfîrșit, înțelege ceea ce i se oferă și plonjează cu deliciu în muzica regăsită. „*Kitsch*"-ul, l-am găsi, mai curînd, în coexistența acestei melodii infinite cu căutările modale și ritmice care ar impune, în mod logic, o unitate de ton unde incandescența și simplitatea melodică nu și-ar mai găsi locul. Dar, încă o dată, este greu să nu fi atras de această lucrare așa cum este ea, cu cele zece mișcări cu titluri hiper-literare și poetice, inspirate, la fel ca și ideea lucrării în totalitatea ei, de gîndirea, filosofia și umanismul muzical. Ceea ce domină din punct de vedere muzical, în afara melodiei, este timbrul, de pe urma căruia și a combinațiilor sale, Messiaen ajunge să creeze o atmosferă de vrajă continuă în toată lucrarea, sărbătorindu-și izbînzile cele mai mari în cele două „*Grădini ale dragostei*" : paradisul unde triumfă materia alături de spirit, într-o prodigioasă și continuă vrajă.

Vom regăsi aceste aspecte și calități în „*Cinq rechants*" compuse de Messiaen în 1948 pentru Ansamblul lui Couraud, despre care am mai vorbit. O dată mai mult, textul aparține muzicianului, iar destinul lui intim este în cauză ; și, încă o dată, este o variație asupra mitului lui Tristan.

Forma lucrării se inspiră din aceea a recinturilor lui Claude Le Jeune, și dovedește din nou, ca în „*Harawi*" și contrar „*Turangalîlei*", o mare unitate. Este într-un fel un Messiaen în stare pură ; create de Couraud la Frankfurt, în 1951, la Festivalul anual al Societății Internaționale de Muzică Contemporană, „*Cinq rechants*" au fost prezentate apoi, în lumea întreagă, de aceeași echipă, întotdeauna cu același irezistibil succes.

Compozițiile, care, în catalogul lui Messiaen, urmează imediat acestui triptic tristanesc „*Harawi*", „*Turangalîla*" și

„Cinq rechants“, și din care unele au fost compuse aproape în același timp, prezintă cu acest triptic, contrastul cel mai straniu, cel mai neliniștitor. Într-o manieră conștientă și organizată, Messiaen pare să renunțe la spontaneitatea creatoare, la semnele cele mai personale ale stilului său, pentru a se deda unor calcule și speculații care par, la primul contact, a fi străine de natura lui profundă.

Să nu uităm, suntem în 1950, anul în care primele lucrări ale lui Boulez, elevul cel mai marcant al lui Messiaen, încep a fi cunoscute. Sunt opere seriale, deja ceva mai mult decît opere simplu dodecafonice, unde alte elemente ale discursului muzical decît intervalele, mai ales structurile ritmice, încep să fie supuse tratării, disciplinei principiilor seriale. Să adăugăm la aceasta că Boulez, cu temperamentul lui violent, în acea perioadă, îl renegă pe fostul său maestru, acuzîndu-l, că s-a întors la începuturile scriiturii tonale cele mai plate. Un anumit *Fa diez major*, în special, al uneia din „considerații“, are darul să-l exaspereze. El se depărtează deci de Messiaen, luînd după sine cea mai mare parte a celorlalți elevi ai clasei de analiză din timpurile eroice, adică din ultimii ani ai războiului. Messiaen se simte dintr-o dată foarte singur. Acest sentiment de singurătate se accentuează la el în urma anumitor evenimente tragice din viața lui personală. În aceste împrejurări, începe să se întrebe ce anume este valabil în arta lui și unde poate ajunge această artă și se interesează din ce în ce mai mult de stilul și de tehnicile de scriitură puse la punct zi de zi de Boulez și de unii dintre contemporanii lui, care încep să figureze ca adepți, dacă nu chiar ca discipoli.

Primele roade ale acestor reflecții sunt cele *„Patru Studii de ritm“* pentru solo de pian, compuse între 1949 și 1950 avînd ca titlu *„Insula de foc I“*, *„Insula de foc II“* și *„Neume ritmice“* (sistem de notație în evul mediu, n.tr.) și *„Mod de valori și intensități“*.

Într-adevăr, îndeosebi ultimul numit din aceste studii publicate nu sub formă de ciclu, ci separat, va cunoaște o mare celebritate și va fi, într-un fel extraordinar de paradoxal dar real, la originea a ceea ce s-a numit de atunci „seria-

Scanned with OKEN Scanner

lismul totalitar". „*Neumele ritmice*", pentru a relua o declarație a lui Messiaen însuși, este un simplu joc, amuzamentul unui intelectual, care cunoaște foarte bine neumele gregoriene și care transpune imaginile grafice ale neumelor în domeniul ritmic, le încarnează într-un fel în figuri ritmice. „*Insulele de foc*" *I și II* sunt, din cele patru studii, cele care reamintesc cel mai bine ceea ce am putea numi, în acea epocă, Messiaen-ul tradițional. Desigur, ritmurile sunt încă pe atunci supuse unor transformări calculate în întregime, totuși, bazîndu-se pe elemente muzicale ale popoarelor din Papuașia își păstrează impetuozitatea, vitalitatea, caracterul aparent spontan.

Cu totul altul este cazul „*Modului de valori și intensități*". Aci ne aflăm în prezența unei tratări sistematice a elementelor modului utilizat, care ne permite să întrezărim tratarea viitoarelor serii ale muzicii seriale post-dodecafonice. Modul comportă 36 de sunete, se întinde deci pe trei octave. Polifonia este pe trei voci, vocea din bas prezentînd sunete ale modului conforme unor valori foarte lungi, vocea mediană conform unor valori mediane, vocea superioară conform unor valori rapide. Pe de altă parte, și acest lucru este esențial, fiecare dintre sunetele modului apare întotdeauna cu durata, intensitatea și culoarea lui. Pentru a o defini pe aceasta la pian, instrument la origină foarte sărac în posibilități de timbruri diferite, Messiaen a recurs la nenumărate modalități, din care unele sunt evident foarte diferite, dar din care altele se confundă, sau aproape. Nu are nici o importanță : fiecare sunet al studiului este de acum înainte un univers în sine, imobil și suspendat în spațiul sonor.

Pentru Boulez, aceasta a fost revelația. Și-a însușit prima din cele trei părți ale modului lui Messiaen și, în primul său caiet al „*Structurilor pentru două piane*", l-a supus unei tratări seriale, eliberînd culmile sonore din imobilitatea lor modală, pentru a le prezenta de fiecare dată într-un înveliș diferit de durată, de timbru, de intensitate Într-o dimineață, a suit scara întortocheată a tribunei pentru orgă a bisericii Trinité, i-a prezentat lui Messiaen „*Structurile*" și i-a propus, dacă îndrăznim a spune, o alianță muzicală pe viață. Cearta *Fa diez majorului* era uitată, Messiaen a fost urcat în vîrful piramidei precursorilor serialismului total,

unde a rămas acolo cît timp a dăinuit serialismul total... aproximativ zece ani.

Desigur, Messiaen nu avea să compună niciodată o muzică cu adevărat serială. Dar „reabilitarea" lui era în sens invers : „tinerii" i-au iertat lui Messiaen extravaganțele tonale, iar Messiaen s-a simțit dintr-o dată mai puțin singur ; el își regăsea o familie spirituală, o familie tehnică, o familie estetică și familia aceasta era — o, miracol ! — aceea a foștilor lui elevi deveniți suporterii lui cei mai frenetici. În realitate, nu fusese decît o dublă neînțelegere, întreținută totuși cu grijă, deoarece era spre folosul ambelor tabere : pentru tineri, Messiaen era tamponul ideal față cu marea muzică oficială, iar pentru Messiaen, tinerii erau alibiul visat pentru tendințele sale mai mult sau mai puțin avangardiste.

Pentru a da o bază majestuoasă și definitivă noilor sale tendințe către o ritmică din ce în ce mai minuțios calculată — deoarece pînă la urmă Messiaen nu-și va însuși, din serialitatea integrală, decît principiile structurării ritmice — cel care era totodată unul din cei mai mari organiști ai epocii sale a compus două capodopere pentru orgă : *Messe de la Pentecôte*", în 1950, „*Livre d'orgue*", în 1951. Și ceea ce trebuie să remarcăm imediat, ca o caracteristică a acestor două lucrări, este faptul că în ciuda speculațiilor ritmice, al căror rezultat sunt, ele apar prodigios de vii, cu o acțiune directă asupra publicului, incontestabilă și verificată de nenumărate ori ; asupra acestui public care, de obicei, nu intuiește extremele subtilități ritmice pe care i le propune Messiaen și care rămîn pur scriptice. Această viață se confundă cu spiritualitatea lor, căci nu numai „*Messe de Pentecôte*" ci și „*Livre d'orgue*" sunt opere impregnate de aprofundarea adevărurilor și poeziei ; sunt și niște refugii : refugii de speculație pură, puse în fața asalturilor vieții.

Curînd, totuși, această criză de estetică și de generozitate odată însușită și depășită, Messiaen va reveni la pian și la interpreta lui favorită. A revenit la toate acestea începînd să sistematizeze, în același timp, cu rigurozitate, ceea ce, pînă atunci, nu fusese decît sporadic în opera lui :

Scanned with OKEN Scanner

„Delamain", mi-a spus într-o zi Messiaen, vorbind despre păsări, le numea întotdeauna „artiștii". „Și sunt într-adevăr mari artiști, mult mai mari decît noi, oamenii".

Într-o declarație de acest fel, trebuie să aducem unele precizări. Era aci, din partea lui Messiaen, o melancolie profundă, datorată tulburării spirituale care-l putea cuprinde pe un compozitor de la mijlocul secolului XX în fața problemelor limbajului muzical și a eficienței lui ; de asemenea, un anume gust de a provoca și apoi, o naivitate profundă, pusă imediat, în folosul unui, totuși, autentic creator.

Cîntece ale păsărilor „în stilul lui Mesiaen", dacă putem spune astfel, le găsim în operele dinainte de 1953, dar nu și în cele dinainte de 1940. Ideea de a le studia și folosi aceste surse sonore datează în mod sigur din vremea marei crize intime a lui Messiaen, din timpul războiului și întîlnirii cu Yvonne Loriod. Însuși numele femeii pe care o iubea devenea, pentru omul neliniștit, complexat, torturat care era Messiaen în acel moment, un simbol de reînnoire, de cufundare în puritatea naturii. Natură care mai trebuia încă îmblînzită, făcută utilizabilă în discursul și cu mijloacele muzicii oamenilor. Și în punctul acesta începeau în mod evident, dificultățile și apăreau originile unei neînțelegeri, de altfel întreținută în mod voit.

Cîntecul păsărilor a preocupat mulți compozitori. Janequin este unul din ei, Beethoven, în *Simfonia Pastorală*, un altul. Dar nu este vorba, nici la unul nici la celălalt, de o redare a liniilor intervalice ale adevăratelor cîntece de păsări, nici chiar de ritmul lor și de mișcarea lor extrem de rapidă. În *Pastorală*, cîntecul cucului, pentru linia intervalelor, a fost, în mod evident, reprodus cu fidelitate ; lucru cît se poate de ușor dat fiind extrema simplitate a acestui cîntec, redus la un singur interval de terță. Numai că, pentru privighetoare, în aceeași pagină de partitură, situația e alta: trilurile de flaut și terminația lor trebuiau, în concepția lui Beethoven, să sugereze auditoriului impresia păsării celei mai cunoscute ca cea mai perfectă printre cîntătoare,

dar fără preocuparea vreunei fidelități literale. La Messiaen este altfel : el afirmă că în operele lui cîntecele păsărilor sunt imitații perfect fidele ale originalului.

Să privim lucrurile mai îndeaproape. Messiaen și-a petrecut multe nopți din viața lui pîndind păsărelele cîntătoare și cîntecul lor specific. Pentru specificitate trebuia în primul rînd să identifice fiecare pasăre. Pentru aceasta Messiaen a făcut studii foarte serioase cu Jacques Delamain, unul din cei mai mari ornitologi ai timpului său. El are, despre aspectul exterior al fiecărei păsări, despre culoarea penelor sale, a mărimii, a felului de a se comporta, cunoștințe foarte precise. Posedă, la el acasă, cea mai frumoasă colecție de cărți consacrate păsărilor, din toate latitudinile, cu fotografii în culori în mărime naturală, sau mărite, de la caz la caz.

Dar cîntecele ? La miezul nopții, la trei, la patru dimineața, Messiaen se ducea în pădure, pe malul lacurilor, al rîurilor, în livezile umede unde intra uneori pînă la genunchi, îmbrăcat ca un explorator, pentru a surprinde aceste cînturi. Le surprindea, le asculta, le reasculta, pentru a păstra o imagine fidelă și a putea să le noteze pe hîrtia lui de muzică. Dar cum să le noteze ? Aici începeau adevăratele dificultăți, aici se pune chestiunea faimoasei „fidelități".

Cînturile păsărilor, oricît de diferite ar fi, au anumite caracteristici comune. Mai întîi, ele se situează în acute extreme, dacă îndrăznim să spunem așa. Tesitura flautului piccolo ajunge rareori pînă acolo. Pe de altă parte, sunt de o extremă rapiditate valori ritmice practic de ordin infinitezimal, într-o mișcare vie, abia dacă le-ar putea reproduce. În sfîrșit, și mai ales, și în acest punct problema pare insolubilă, intervalele cîntului păsărilor sunt infinit mai scurte decît intervalele gamei cromatice curente. În linii mari, numărul intervalelor normale conținute într-o octavă sunt cuprinse în numai un interval de secundă în cîntul păsărilor.

Care putea fi, în acest caz, reproducerea cînturilor păsărilor în muzica lui Messiaen? A spus-o chiar el : a transpus toate cînturile notate la o scară umană. Cu alte cuvinte : vor fi, la el, cînd mai grave, cînd mai lente, cînd mai lungi

Scanned with OKEN Scanner

în succesiunea intervalelor. Dar auditorii, care, evident, nu cunosc cînturile originale trebuie să-l creadă pe compozitor pe cuvînt, cînd el le spune, cu ajutorul notațiilor în partitură sau al comentariilor în programe sau pe învelișul discurilor : aceasta e o mierlă neagră, acesta e un cintezoi, aceasta o privighetoare, pentru a nu le cita decît pe cele mai cunoscute? (Cf. O. Messiaen, „*Conférence de Bruxelles*“, Paris, Alphonse Leduc, 1960, n. aut.).

Concluzia este evidentă : Messiaen pleacă de la cînturile păsărelelor, dar ajunge, pentru fiecare cînt, la ceva care este o structură modală și ritmică pe care ar fi putut, în cele din urmă s-o inventeze fără să asculte cîntul original, și pe care îl include în ansamblul discursului lui muzical. Bogăția de moduri și de ritmuri la care ajunge este în mod evident stupefiantă, și îi împodobește operele cu o diversitate infinită. Dar acestea nu mai sunt cînturi de păsărele.

O problemă pe care nu am atins-o încă este aceea a culorii. Fiecare pasăre are timbrul ei particular. Cum îl va reproduce Messiaen ? Prin suprapuneri de diferite timbruri ale orchestrei, în care unul sau altul va domina mai mult sau mai puțin. El reușește astfel — și trebuie să ne gîndim aici la scara mărită — să „reproducă“ cîntul păsărelelor grație clarinetelor, cornilor, char și ale trombonilor. A cita aceste instrumente înseamnă a arăta și aci că, prin așa zisa sa reproducere fidelă, Messiaen ajunge la cu totul altceva : la niște structuri de timbruri, dacă vrem, care amintesc, într-un fel, căutările acelei tinere muzici care se dezvolta pe atunci în jurul lui semănînd panica și dezordinea în întreaga muzică occidentală.

Puțin importă, în definitiv : o dată lucrurile puse la punct — și era necesar s-o facem — să constatăm că începînd din 1953 a apărut, un anumit număr de lucrări compuse numai din cînturi de păsărele și că ele sînt capodopere. Dar, atenție : și aci este important să stabilim cîteva nuanțe ; în aceste lucrări nu sunt numai cînturi de păsărele, în înțelesul primar, elementar al cuvîntului. Pasărea nu trăiește în vid ; ea are mediul ei, locul unde trăiește, climatul, lumina ei, tot ce o înconjoară, chiar și celelalte păsări.

Lucrările de care vorbim nu sunt așadar simple succesiuni de cînturi de păsărele ; sunt și evocări ale naturii care înconjoară păsărelele pe care Messiaen afirma că „le imită". Aici însă nu mai poate fi vorba de imitație : vîntul, zgomotul apei, al frunzelor, al ramurilor, Messiaen se mulțumește să le sugereze, să le evoce, arătîndu-se în aceasta descendentul direct al lui Debussy, Debussy-ul din *„Preludiu"*, Debussy-ul din *„Marea"*. Și, desigur, la Debussy, evocarea „vîntului în arbori", despre care el însuși vorbea, nu era decît primul stadiu al operei; și la el, importantă, era structura muzicală care rezulta. Același lucru și la Messiaen, cu diferența, totuși, că el stabilește întotdeauna, cu multă grijă, două planuri : acela al cînturilor „imitate" și acela al evocării atmosferei, al naturii, al climatului în care trăiesc „cîntăreții". De aici rezultă o oarecare stîngăcie formală, care a făcut pe unii dintre colegii lui să afirme că Messiaen „nu știa să compună". Evident, nu este adevărat, căci ceea ce face Messiaen o face voit ; el a confirmat în mod public, de mai multe ori, că unele particularități care pot surprinde în una sau alta din operele sale era ceea ce era „conform bunului său plac". În cele din urmă, importantă este libertatea creatorului, supunerea lui numai în fața voinței sale personale. Pentru aceasta Messiaen nu avea de primit lecții, niciodată, de la nimeni.

Sub aceste aspecte generale pe care le-am evocat au fost prezentate, în 1953, *„Deșteptarea păsărelelor"* pentru pian și orchestră de suflători și percuție, și în 1958, „Catalogul păsărelelor", treisprezece bucăți în șapte caiete pentru solo de pian. Chiar și în lucrările cu orchestră pianul deține rolul principal. El este, cel mai adesea, „păsările" ; orchestra care, totuși, le reproduce și ea, este îndeosebi „mediul". În „Catalogul păsărelelor", pianul își asumă cele două roluri ; în planul virtuozității pianistice, ca și în bogăția de expresie a instrumentului, el este, la un interval de 15 ani, echivalentul celor „Douăzeci de priviri". Și, s-o spunem răspicat : în *„Catalogul păsărelelor"* ca și în *„Douăzeci de priviri"*, fiecare bucată, inspirată de spiritul sau de contemplarea naturii, nu este, în definitiv, decît o bucată de muzică pură, unde se exprimă totuși viziunea despre lume a unei ființe

Scanned with OKEN Scanner

pentru care viața, realitatea sunt purtătoarele unui același adevăr, acela al ambiguității naturii omului, exprimîndu-se în ambiguitatea stilului muzical, în opoziția dintre simplitatea, naivitatea și bogăția inițială a inspirației și căutările unui limbaj care-o îmbogățesc dar n-o exclud niciodată.

Totuși, cu „*Catalogul*“, ca și cu „*Deșteptarea*“ și „*Păsărelele exotice*“, Messiaen a făcut un efort imens tocmai pentru a-și unifica limbajul. Instrumentul acestei unități erau cînturile păsărelelor, care incită, în același timp, inspirația — aici „imitarea“ păsărilor — ca și căutarea — aici, transpunerea cîntecelor la scară umană. El va continua acest efort cu două compoziții tot pentru orchestră de cameră, cele „*Șapte Haï-kaï*“ din 1962, și „*Culorile Cetății Celeste*“ din 1963, roade ale călătoriilor sale în Extremul Orient, și mai ales în Japonia. Aici, sursa de inspirație nu mai sînt păsările, ci diferite forme ale muzicii tradiționale japoneze. Și, întocmai ca și în lucrările unde păsările sunt surse de inspirație și aci căutarea principală se îndreaptă spre culoare. Cu structurile modale și ritmice ale cîntecelor păsărilor, Messiaen dădea o replică tinerei școli și rigorii scriiturii sale, în epoca încă serială. Zece ani după „*Deșteptarea păsărelelor*“ în „*Șapte Hai-kai*“, Messiaen cu bogăția și singularitatea culorilor sale, răspunde creșterii tot mai tiranice a culorii, și, numai a culorii, în aceeași muzică tînără. Ceea ce în „*Turangalîla*“ nu era decît un element, desigur important al scriiturii, devine aci aproape toată scriitura. Și pe acest plan înainte chiar de „*Haï-kaï*“, o mare lucrare orchestrală dăduse tonul nou : „*Cronocromie*“ (1960), altfel spus, „*Culoarea timpului*“. Timpul este forma lumii în care muzica evoluează în mod necesar ; culoarea este ceea ce dă acestei evoluții în timp realitatea ei materială, într-o anumită măsură. Și ca și celelalte lucrări apărute după 1933, „*Cronocromia*“ nu mai oferă aproape nimic din lirismul arzător și primitiv al tînărului Messiaen. După perioada de căutare în definitiv serială din „*Mod de valori*“ din „*Messe de la Pentecôte*“, și din „Livre d'orgue“, perioada de cea mai mare intensitate a cîntecului păsărelelor ar fi trebuit, în principiu, să fie o revenire la muzica mai curînd inspirată decît speculativă. Dar nu a fost așa : În aceste lucrări cu „păsări“ și

Scanned with OKEN Scanner

„culori", Messiaen, într-un mod mult mai paradoxal decît în operele lui paraseriale, se îndreaptă aproape numai spre speculație, exceptînd, fără îndoială, *„Catalogul păsărilor"*. Dar de la această lucrare pentru pian solo, Messiaen trece direct la *„Cronocromie"* numai pentru orchestră : era prima lucrare orchestrală a lui Messiaen în care pianul nu mai figurează. Puțin timp mai tîrziu, Messiaen se căsătorește cu Yvonne Loriod. Era refluxul organic necesar, al lirismului tristanesc al lui Messiaen dinainte de 1950, pe care panica creșterii amenințătoare a tinerei generații de după 1945 îl îndiguise.

Prin forța lucrurilor, acest lirism nu va mai reveni niciodată, ultimele trei mari lucrări ale lui Messiaen cunoscute astăzi sunt de esență pur spirituală și rămîn așa, chiar și cînd mai fac apel la cînturile păsărilor. Desigur, generozitatea sonoră, predilecția pentru extremele dinamice continuă să caracterizeze stilul lui Messiaen ; acesta pare însă de aici înainte amputat atît de lirismul tinereții cît și de tendințele spre cercetare, care dăduseră rod mai ales între 1950 și 1963. Pe acest ultim plan, Messiaen aplică și exploatează rezultatele din opere precedente, fără a merge mai departe ; cît despre inspirația melodică, ea este cînd suavă, cînd solemnă, absolut conformă unei atitudini spirituale, unde apare pentru prima dată o seninătate care e semnul sfîrșitului luptelor, intime și publice, purtate vreme de aproape treizeci de ani. Nu mai există nici probleme ; este o pace cu el însuși și cu lumea, acea lume în care Messiaen devenise un personaj oficial, nu numai titularul unei clase de compoziție la Conservator (1966), dar și membru al Institutului în secția de Belle-Arte (1967), coleg cu Emmanuel Bondeville, Tony Aubin și cu fostul lui maestru Marcel Dupré.

„Et exspecto resurrectionem mortuorum", din 1964, este o vastă lucrare pentru 33 de instrumente de suflat și o importantă percuție, în care domină tromboanele și tam-tamul, *„Transfiguration"*, un imens oratoriu pentru coruri, șapte soliști instrumentali și orchestră foarte mare, rezultat al unei comenzi a Fundației Gulbenkian, creată la Lisabona în 1969, sub direcția lui Serge Baudo; *„Meditations sur le mystere de la Sainte Trinité"* solo de orgă, din 1972, cea mai importantă

Scanned with OKEN Scanner

din operele lui Messiaen pentru instrumentul lui din totdeauna, sunt împlinirile unei vieți întregi de căutări pentru a le îmbogăți posibilitățile, pentru a depăși limitele lor tehnice și expresive.

În aceeași perioadă în care Messiaen compune aceste lucrări, Jolivet compune Concertul pentru voce și orchestră și Concertul pentru vioară și orchestră despre care am mai vorbit. Ca întotdeauna, la Jolivet, și aceste lucrări fac obișnuita sinteză între inspirație și tehnică, bazată pe cealaltă sinteză, tot atît de obișnuită, între viața fizcă și cea spirituală. Chiar înaintea compunerii lor, Jolivet va oferi lumii oratoriul său pentru soliști, coruri și orchestră pe un text celebru de Teilhard de Chardin, *„Inima Materiei"*. Totul, despre personalitatea lui Jolivet, este spus în acest titlu, și totul este spus în muzica lui : ca și pentru Teilhard, materia, pentru Jolivet, nu este un element separat al vieții, închis în sine, nu este sursa vreunei problematici spirituale carecare, ci conținutul, vasul într-un fel sacru în care vine să se odihnească inima, cu alte cuvinte întreaga viață a sufletului. Această unitate este secretul evoluției totdeauna armonioase a creatorului Jolivet, garanția cea mai sigură a perenității operei sale.

La sfîrșitul lunii decembrie 1974, în timp ce compunea o mare lucrare lirică comandată de Opera din Paris, *„Locotenentul necunoscut"*, André Jolivet a murit, răpus de o criză cardiacă.

Scanned with OKEN Scanner

NOILE GENERAȚII, DIFERITELE CURENTE DUPĂ 1945

Dacă, treizeci de ani după explozia din 1945, cineva ar încerca să facă un bilanț, să stabilească o sinteză a evenimentelor și a curentelor personificate de cîțiva artiști, avînd la acea epocă între douăzeci și treizeci de ani, ar fi cuprins de amețeală. Sinteza pare imposibilă, căci nu numai multiplicitatea limbajelor muzicale, constatată în prima jumătate a secolului nu a diminuat, nu numai că nici un limbaj nu le-a întrecut pe celelalte, dar numărul lor a mai crescut, diversitatea lor s-a accentuat și nu se poate ști dacă va exista într-o zi un limbaj propriu secolului XX.

Aceste reflecții, aceste constatări echivalează cu un bilanț măcar provizoriu : și dacă îl aplicăm la limbajele și la tehnicile de scriitură ale muzicii, el este mai mult decît neliniștitor. Nici nu ne putem întreba măcar dacă unul din aceste limbaje va domina într-o zi pe celălalt căci, în realitate, coexistența lor este nulă : ele se succed cu o rapiditate de necrezut, invadează, unele după altele, peisajul muzicii, se afirmă în mod definitiv victorioase asupra precedentelor, pentru a dispare la rîndul lor cîțiva ani, uneori numai cîteva luni mai tîrziu, sub presiunea succesoarelor lor. Numai foarte puține elemente introduse în muzică de la 1945 au dăinuit treizeci de ani mai tîrziu ; de pe acum este sigur că, pe planul acesta, această istorie a muzicii se va termina pe un foarte mare semn de întrebare.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă împingem această analiză mai departe, ajungem la constatarea că o singură tehnică nouă, printre toate cele născute după 1945, mai subsistă; este o tehnică ce a dat naștere unui limbaj, și acest limbaj a evoluat, s-a dezvoltat și a căpătat în fiecare zi aspecte noi, fără ca pentru aceasta să-și trădeze originile. Este cucerirea de sunete noi prin mijlocul indirect al explorării lumii zgomotelor pe de o parte, al generatoarelor electronice de cealaltă, singura care s-a menținut de la primele încercări ale lui Pierre Schaeffer și ale echipei sale, în 1948, la Clubul de încercare a noii Radiodifuziuni franceze născută după Eliberare. În această epocă, în stadiul bîlbîielilor, o nouă lume sonoră părea că trebuie să rămînă un joc fără consecințe, comparat cu serialismul triumfător al unui Boulez și al camarazilor lui de generație. Dar acest serialism, cu o dezvoltare fulgurantă, și care a permis totuși compunerea unui anumit număr de capodopere, era în jurul lui 1955 în agonie, și moartea lui este sigură după 1960. Tehnicile care au urmat, cu o viteză din ce în ce mai rapidă, au murit rînd pe rînd ca mușteleare nu trăiesc decît o primăvară.

Totuși, acest serialism părea să se fi stabilit în mod trainic, după ce primii lui reprezentanți avuseseră revelația dodecafonismului schönberghian, pe care l-au depășit împingîndu-l la dezvoltări și la consecințe ce se voiau logice, marcate de semnul unei anumite fatalități, dar care nu au reușit să ajungă decît la un uriaș impas. Doar cei mai buni printre cei care se precipitaseră orbește în acest serialism au mai putut să se salveze, cei mai curajoși încercînd să compună de atunci înainte într-un alt fel, ceilalți schimbîndu-și pur și simplu profesiunea și părăsind — sau aproape — compoziția pentru a deveni, de exemplu, șefi de orchestră.

Noua revelație a dodecafonismului, nu numai în Franța, dar și în toată Europa, a fost opera unui discipol al lui Schönberg, René Leibowitz, un muzician și teoretician francez de origină poloneză, născut la Varșovia în 1913, stabilit la Paris din 1925, unde a murit în 1972. În 1947, a publicat cartea *„Schönberg și școala lui"*, apoi în 1949, *„Introducere la muzica de douăsprezece sunete"*. Aceste două cărți — poate mai ales prima — au avut, în epoca aceea, efectul

Scanned with OKEN Scanner

unei adevărate bombe. Ele repuneau în discuție „toată evoluția muzicii dintre cele războaie, mai ales în Franța, dar și în restul lumii occidentale. Proclamau, cu argumente extrem de insinuante, de o foarte mare logică aparentă, superioritatea absolută a scriiturii dodecafonice asupra tuturor celorlalte scriituri mai mult sau mai puțin solid stabilite la epoca aceea, îndeosebi asupra tentativelor neoclasice ale căror cei mai iluștri reprezentanți erau Stravinski și Hindemith. Supremația, pe de altă parte, asupra revenirii unui romantism care rămînea tonal în esență, al lui Honegger și Milhaud, ca și a unor muzicieni mai mărunți, dar a căror influență în țările anglo-saxone era considerabilă, ca Elgar, Delius, Sibelius. Nu trebuie să uităm că, emigrat în America din 1933, Schönberg, ajuns să șovăie el însuși în aplicarea strictă a dodecafonismului, nu mai exercita o influență importantă în Europa ; că Berg murise în 1935 și că opera lui, de departe cea mai cunoscută și nu încă „populară", era opera sa, „*Wozzeck*", compusă înainte de instaurarea și ascensiunea dodecafonismului ; că Webern, de care generațiile de serialiști integrali se vor prevala mai ales, murise și el în 1945 și că cea mai mare parte din operele lui nu erau, la drept vorbind, niciodată cîntate și nici măcar editate în vremea aceea. În cercurile muzicale și mai ales ale criticii muzicale, dodecafonismul era considerat ca mort și îngropat ; și cine, în Franța, în Germania, în Anglia, știa că în Italia un muzician care își făcuse deja un nume în muzica dintre cele două războaie, Luigi Dallapiccola, compunea atunci primele lui opere dodecafonice ?

Curînd, René Leibowitz reuni, în apartamentul lui parizian din Rue de Condé, pe unii din cei mai importanți dintre tinerii ucenici-compozitori și interpreți francezi : Pierre Boulez, Serge Nigg, Maurice Le Roux, Yvette Grimaud ; și încă alții ale căror nume au dispărut azi din memorie. Toți acești elevi proveneau din clasa lui Messiaen, și nu fără o anumită spaimă i-a văzut acesta pe cei mai credincioși discipoli ai lui părăsindu-l, printre ei numărîndu-se Boulez, care nedîndu-se înapoi din fața nerecunoștinței, îl va acoperi curînd de ocară. Dar acest tratament nu a fost rezervat numai lui Messiaen ; deabia asimilat dodecafonismul de către Leibowitz, Boulez, speculînd posibilitățile de dezvoltare ale acestei

Scanned with OKEN Scanner

scriituri a cărei fragilitate avea să se dovedească curînd evidentă, începu să-l atace și pe Leibowitz, arătîndu-i o ură tenace cînd a constatat că ultimul din profesorii săi, departe de a se lăsa impresionat, rămăsese credincios idealului său și învățăturii lui Schönberg. Acesta spusese: „Compuneți conform serici, este un mod de organizare a lumii sonore, și nimic altceva; pentru rest, faceți muzică așa cum s-a făcut întotdeauna." Evident, Leibowitz nu avea însușiri remarcabile de compozitor, de creator, și propriile lui opere au rămas întotdeauna la stadiul dodecafonismului școlăresc, primitiv chiar, fără nimic mai mult. De asemenea, nu a adus nici un serviciu cauzei școlii lui Schönberg, afară doar că a dirijat operele acestuia, pe ale lui Berg și Webern. A fost nevoie de apariția, la Paris, a unui Max Deutsch, alt discipol credincios al lui Schönberg, pentru ca să se înțeleagă că operele noii școli din Viena însemnau altceva decît desfășurarea politicoasă și interminabilă a seriilor de douăsprezece sunete.

După cum se știe, Schönberg limitase aceste serii la înălțimile sonore; pentru a aminti pe scurt, o serie inițială de douăsprezece sunete, în mod fatal preluate din scara cromatică temperată, servește drept material tematic oricărei lucrări compuse după principiile schönbergiene. Dar, acest cadru o dată stabilit, o dată posibilitățile de variație ale seriilor înălțimilor sonore fiind aplicate, restul era muzică: ritmica, îndeosebi, nu mai era supusă nici unei piedici, ca și succesiunea intensităților și timbrurilor în limbajul orchestral. Serialiști integrali i-au reproșat lui Schönberg că pune vin nou în donițe vechi, că introduce o scriitură nouă în forme vechi. Acest vin nou a rezistat victorios încercărilor timpului; operele lui Schönberg sunt, 25 de ani după moartea lui, mai vii ca oricînd.

Marea majoritatea a muzicienilor care aveau între 18 și 21 de ani în 1945 nu se mulțumiră cu principiile de compoziție ale lui Schönberg. Au fost, desigur, și excepții: Leibowitz, care predase în 1948 și 1949 la cursurile internaționale de muzică contemporană de la Darmstadt, găsise barem un discipol ilustru, Hans Werner Henze, care a rămas strict dodecafonic înainte de a redeveni, cîțiva ani mai tîrziu, modal

Scanned with OKEN Scanner

cu o puternică amprentă tonală. Dar aceste excepții au fost rare; urmărindu-l pe Boulez, aproape toți camarazii săi de generație și cei din generația următoare au devenit superseriali. Era, după 1950, epoca serialismului totalitar, pe care alte inovații, introduse tot de Boulez, aveau însă să-l atace cu vehemență începînd din 1955.

Schönberg s-a mulțumit să supună înălțimile sonore organizării seriale. În operele tîrzii ale lui Weber, Boulez și adepții săi au crezut că descoperă în ele începuturile serialismului total. Aceste începuturi există, într-adevăr, în acele opere, dar este evident că Webern nu le considera ca atare, ci ca pe niște libertăți pur muzicale, destinate tocmai să varieze, să anime scriitura dodecafonică. Așa ne apar unele serii de timbruri în opera weberniană, dar numai o singură dată; ele nu sunt niciodată sistematizate și provin direct din visele lui asupra acelei „*Klangfarbenmelodie*“ despre care Schönberg vorbise începînd din 1911, în epoca Tratatului său de Armonie. Niciodată poetul Webern nu ar fi acceptat să supună discursul muzical constrîngerii seriei generalizate. Este ceea ce a încercat să facă Boulez, într-acolo a antrenat el cea mai mare parte a camarazilor săi de generație.

Au existat deci, atunci cînd sistemul a fost pus în întregime la punct, nu numai o singură serie pentru fiecare operă, ci patru : în afara seriei de înălțimi sonore, era aceea a duratelor, a intensităților și a timbrurilor. „Structurile pentru tru două piane“, compuse în 1952, a fost prima lucrare a lui Boulez care se supunea integral cvadruplei organizații seriale. Ea a dat naștere la un număr de alte opere de mai mică forță și de mai puțin interes, din partea unor compozitori care nu erau de calitatea lui Boulez și care, fără voia lor, au dezvăluit în curînd primejdiile sistemului. Totuși, Boulez însuși și-a dat seama de aceste primejdii și și-a sintetizat concluziile într-un articol rămas celebru pe care revista *Nouvelle Revue Française* l-a publicat în 1957 sub titlul „*Aléa*“. Aceste concluzii, au fost condamnarea la moarte a serialismului integral.

Scanned with OKEN Scanner

În principiu, el subsista. În practică însă era negat de faptul că, în noile opere preconizate de Boulez, renăștea o oarecare libertate, prin latitudinea lăsată interpreților de a „improviza" anumite parcursuri sonore. Stockhausen, în Germania, a făcut și el acest lucru, și a compus „*Klavierstück Nr. 11*", care a avut era lui de celebritate, în același timp cînd Boulez a publicat și cîntat în primă audiție, la Darmstadt, a „Treia Sonată" pentru pian. Au avut loc certuri comice de întîietate între cei doi compozitori, și mai ales între respectivii lor suporteri. Cine a inventat parcursurile aleatorii, lăsate la inspirația interpreților ? Care din cele două opere au fost mai întîi ? Boulez fusese cel care a întrebuințat, primul, termenul de „aléa", aceasta era de necontestat. Dar ideea nu-i venise oare după ce luase cunoștință de studiul lui Stockhausen ? Acest punct istoric foarte personal nu a fost niciodată clarificat.

De altfel, cele două lucrări nu aveau aproape nimic în comun. În mai multe părți ale lucrării lui Boulez, cîteva „parcursuri" erau prevăzute de însuși compozitorul, din care interpretul avea dreptul să aleagă. Putea să cînte numai unul, sau două, putea să nici nu cînte vreunul. Era, după cum se vede, o libertate strict controlată. Stockhausen a mers mult mai departe. Studiul lui era alcătuit din 19 secvențe, independente între ele, imprimate pe o singură pagină uriașă cu portative. Fiecare secvență avea tempoul ei, intensitățile ei, culoarea ei specifică de atac. Interpretul avea dreptul să înceapă cu indiferent care secvență. Apoi, cînta o a doua, dar aplicîndu-i tempoul, intensitățile și atacurile indicate la sfîrșitul primei ; pe urmă, pe a treia, utilizînd tempoul, intensitățile și atacurile indicate la sfîrșitul celei de a doua, și așa mai departe. De asemenea el avea dreptul să nu cînte unele secvențe ; și să se oprească atunci cînd dorea.

După cum se vede, acest sistem era foarte liber și foarte mecanic totodată. Stockhausen nu a cîntat niciodată la pian ; interpreții lui deveneau astfel adevărați colaboratori ai compoziției. Pentru sonata sa, Boulez, a fost multă vreme singurul interpret. Lucrarea, pe care mai tîrziu avea

s-o preia mai mulți tineri muzicieni, a rămas de altfel neterminată. Este un „*work in progress*" care nu a progresat niciodată.

Aceste duble origini ale muzicii care a fost numită „aleatorie" au dat foarte curînd naștere unor monștri. Excesivii și farsorii s-au amestecat și ei. Au fost lucrări „în întregime aleatorii", în care cîteva însemnări ale „compozitorului" cu care acesta își mîzgălea hîrtia de muzică, erau destinate să-i deschidă interpretului calea improvizațiilor. Muzicieni dotați la origine, ca americanul Earle Brown (1926), italianul Sylvano Bussotti (1931) s-au distins din nefericire în acest gen de exerciții. Însuși Boulez, pus în fața monștrilor născuți din propriile lui idei, făcu înspăimîntat un pas înapoi. El dezaprobă cu violență aceste excese, drept care fu clasat de noile generații printre bătrînii plicticoși. Încercă să compună „ca înainte" un „aléa" strict controlat. Nu izbuti însă deloc. Încetă, practic, să compună, în afară de cîteva minute de muzică la fiecare doi sau trei ani. În răstimp, găsise o minunată ieșire din încurcăturile lui, din neputința de a părăsi de-a-ndaratelea impasul creat de el însuși. Deveni șef de orchestră și ajunse destul de repede la o carieră internațională dintre cele mai de invidiat.

Muzica celorlalți se pierdu din ce în ce mai mult în nisipurile aleatorismului. La aceasta se adăugă importanța mereu crescîndă și exclusivă dată numai unuia din vechii „parametri" ai serialismului total și anume timbrului, culorii. Și era firesc să fie așa, căci în lucrări care, din chiar faptul constituției lor inițiale nu mai aveau nici înălțimi sonore, nici durate, nici intervale prestabilite, care renunțau la orice formă constituită, fie chiar născută din înșiși parametrii, numai timbrul putea stăpîni, putea fi unicul obiect al unei căutări adevărate. Eram departe de ideea muzicală a lui Bach, încarnîndu-se în orice instrumente, adică în timbruri diferite. Ideea muzicală era moartă, doar „sunetul pur" conta, sunetul pur a cărui constituantă esențială este culoarea. Și au rezultat foarte multe astfel de lucrări nearticulate, fără coloană vertebrală, cu sunete și cu acorduri lungite la nesfîrșit, care nu mai respectau nici o scriitură, nici o viață ritmică, pe scurt nici o viață, care nu mai erau

Scanned with OKEN Scanner

decît niște pete de culoare într-un univers sonor devenit din ce în ce mai indiferent. Era neantul muzical, despre care va vorbi însuși Boulez, făcînd aluzie la „partiturile“ pe care i le trimiteau tinerii născuți după 1945, adică cu douăzeci de ani mai tineri ca el.

Serialismul total nu fusese neantul, dimpotrivă, superorganizație tiranică și omniprezentă. Dăduse și el naștere la monștrii lui, mai ales monștri ritmici, cu acele tăceri interminabile dar riguros numărate, întrerupte de sunete foarte scurte, un fel de puncte strălucitoare repartizate într-un univers muzical care se anihila pe el însuși. Aceasta a fost epoca, foarte scurtă și ea, a muzicii numită „pointilliste“, în care a excelat un timp Luigi Nono (1924), al treilea din primii mușchetari ai muzicii noi, alături de Boulez și de Stockhausen. A avut și o descendență pe cît de numeroasă pe atît de inutilă. Această muzică, începînd din 1945, se caracteriza printr-un epigonism imediat ; adepții lipsiți de personalitate se prezentau de îndată, fără să aștepte măcar stabilirea unei scriituri și a unui stil, pentru a se precipita spre noile maniere de a compune. Pentru că nu mai erau acte de creație la care se asista, nu erau decît moduri de a maimuțări.

Toate acestea, pointilismul ca și tirania culorii, urmare a instituirii aleatorului, nu mai sunt astăzi decît ruine. Printre personalitățile acestei perioade, care a durat aproximativ douăzeci de ani, unele, ca Boulez, au renunțat să mai compună, altele au căutat cu disperare o ieșire și unele au găsit-o prin eforturi de luciditate și umilitate. Aceste aventuri personale, adeseori dureroase, vor fi examinate în amănunțime mai departe.

Mai rămîne de considerat singura noutate de după 1945, ale cărei mijloace de producție sonoră, și, în cele din urmă, de limbaj muzical, au știut să reziste cumplitei uzuri a timpului, din ce în ce mai accelerată în era mașinilor. Paradoxal, pentru că este vorba tocmai de o muzică a mașinilor Dar această muzică a știut să evolueze, să se transforme și

să se îmbogățească. Este vorba de ceea ce se numește astăzi muzica electro-acustică, izvorîtă din primele două curente ale muzicii concrete și ale muzicii electronice.

Singura din toate celelalte de după 1945, muzica electro-acustică, salvîndu-și existența și continuitatea printr-o evoluție inteligentă și gîndită, a știut să-și păstreze personalitatea intrinsecă și să străbată, asemeni unui fir roșu, anarhia, rezultat al catastrofelor succesive evocate pe scurt mai sus. A existat și aici un deșeu important : dar acest deșeu nu s-a datorat viciilor succesive ale limbajului, ale tehnicii însăși ; el s-a datorat numai lipsei de personalitate a acelora care, în mod foarte conștient de altfel, se foloseau de ele. Limbajul rămînea viu ; și a rămas astfel în timpul celor treizeci de ani care s-au scurs de la apariția lui.

A fost deci, mai întîi, după 1948, muzica concretă. Aceasta însemna, pentru Pierre Schaeffer și prima lui echipă, a constitui, mai mult sau mai puțin pe dibuite, o lume născută din zgomote, naturale sau provocate în mod artificial, mai întîi înregistrate în starea lor originară și care erau supuse la transformări prin mijlocirea tuturor artificiilor devenite posibile grație aparatelor de înregistrare. Aceste înregistrări s-au făcut la început pe discuri suple, „*Pyral*“, apoi pe benzi magnetice, ale căror posibilități de manipulare erau în mod evident mai mari și mai diverse. Aceste manipulări nu tindeau numai la transformarea zgomotului înregistrat inițial într-un alt zgomot, imposibil de recunoscut din pricina noii culori obținute. Ele mai erau folosite la crearea unui adevărat nou limbaj muzical, în care tocmai „parametrii“ izolați și lansați de serialismul total erau utilizați în mod creator. Atunci a izbucnit primul conflict între Pierre Schaeffer și echipa lui pe de o parte, Pierre Boulez și cohorta de serialiști integrali de cealaltă. Aceștia din urmă, invitați cordial să „compună“ lucrări concrete pornind de la un material sonor de bază fabricat pentru ei, după indicațiile lor, și care le era pus la dispoziție, s-au

Scanned with OKEN Scanner

grăbit să utilizeze acest material și posibilitățile lui de transformare numai pentru stabilirea structurii ritmice seriale, arbitrar alese și pe care nici un muzician nu le-ar fi putut realiza pe instrumentele lui. A urmat un delir de ritmuri iraționale, imperceptibile sensorial, pe care noii ucenici vrăjitori le calculau în secunde și în milimetri obținuți prin decuparea cronometrică a benzii. Au rezultat și polifonii sonore pur arbitrare, destinate să sacralizeze într-o măsură oarecare totalitarismul serial, făcîndu-l inaccesibil chiar și urechilor și sensibilităților celor mai fine.

Cu o mare violență, cu nimic mai prejos decît a lui Boulez, dar de esență mai nobilă și mai generoasă, Pierre Schaeffer a reacționat împotriva acestei concepții și acestei utilizări absurde și vicioase a lumii sonore noi pe care o aducea la lumina zilei. Imediat, războiul a fost declarat, și Schaeffer a fost clasat de Boulez în lumea amatorilor, a uzurpatorilor și ignoranților. Și totuși, zece ani mai tîrziu, se va deda, în studioul lui de la Baden-Baden, la experiențe inspirate direct din acelea ale lui Schaeffer, și avea să le asigure mereu o supremație asupra limbajului electronic care fusese pus între timp la punct.

Primii electronicieni care s-au manifestat la Köln în 1951, Herbert Eimert și Karlheinz Stockhausen, l-au aruncat și ei, pe Pierre Schaffer în focul gheenei. L-au taxat amator, proclamînd că modul „concret" de producție sonoră nu putea fi decît o aproximație, ceea ce era adevărat, în sensul că nu se putea spune niciodată exact ce sunet va ieși dintr-o manipulație, dintr-una sau alta, suprapunere a două sau mai multor înregistrări diferite. Dar, din acest neprevăzut, Schaeffer obținea o constantă creatoare, cea mai prețioasă poate, căci era o deschidere spre căile libertății. Numai după ce „obiectul sonor" — cum spunea el — era constituit, se gîndea să-l utilizeze pentru cutare finalitate expresivă.

Acest gen nou de expresionism aveau să-l combată cu violență electronicienii. Ei proclamară, de acord cu noua școală

serială căreia îi aparținea Stockhausen, că sunetul nou, calculat cu grijă conform armoniilor obținute prin transformarea undelor electrice în unde sonore, trebuia să servească numai la edificarea arhitecturilor sonore potrivit cu principiile muzicii seriale integrale. Asta însemna să pui lumea sonoră nouă sub furcile caudine ale unui serialism inuman, pe care însăși inițiatorii aveau să admită curînd că e neviabil.

În perspectiva devenită istorică, aceste certuri apar, a posteriori, zadarnice. Căci, dacă electronicienii aveau să-și dea repede seama de forța distrugătoare a totalitarismului lor, muzicienii concreți nu întîrziară, ei înșiși, să devină conștienți de limitele și aproximațiile impuse propriilor lor căutări. Așa s-a născut muzica electro-acustică, în care cele două mari surse de producție sonoră nouă s-au întîlnit pentru a crea operă care îmbogățeau într-adevăr muzica și numai muzica. Stockhausen a fost acela care — trebuie să-i aducem acest omagiu — a inaugurat noua metodă cu „Gesang der Jünglinge" din 1956.

Ruinele, rezidurile muzicii seriale integrale, demersul bine gîndit și totdeauna creator al muzicii electro-acustice care a absorbit, după cum vom vedea, tot ceea ce putea fi fecund pînă și în cele mai grave rătăciri ale succesorilor lui Boulez, dar care a ajuns, pe de altă parte, la o sinteză și mai vastă decît aceea dintre concret și electronic, și anume la o sinteză între electro-acustic pe de o parte și bătrîna muzică vie de cealaltă, numai aceasta să fi rămas din muzica de după 1945 ? Nu, desigur, mai este și munca personalităților care nu s-au lăsat înregimentate în nici o tendință, în nici o căutare radicală de limbaj, și care au creat totuși opere care le asigură de acum înainte un loc foarte de invidiat în lumea muzicală modernă. Și de altminteri, dacă au mai dăinuit și astăzi opere ale unor serialiști integrali, și chiar dacă muzica electro-acustică a produs opere care acționează în afara limbajului și tehnicii alese, aceasta nu se datorează, în definitiv, forței personalității creatoare, indiferent de limbajul pe care l-a utilizat?

Scanned with OKEN Scanner

O ultimă remarcă. Printre personalitățile cele mai puternice ale noilor generații, numeroase sunt acelea care își recunosc înaintașii în muzicienii rămași mai mult sau mai puțin necunoscuți înainte ca ei să-i fi scos la lumină. În afară chiar de Webern, de Messiaen, de Leibowitz, de Schaeffer, niște necunoscuți sau aproape necunoscuți ca Charles Yves, John Cage, Edgar Varèse, au fost ridicați, mai ales de serialiștii și descendenții lor, la rangul de precursori geniali. Nu-i vom neglija în paginile ce vor urma, străduindu-ne în același timp să reducem rolul lor la ceea ce a fost în realitate, cînd n-a fost inexistent, și să considerăm actualizarea lor datorată mai mult nevoii, pentru tinerii de o anumită categorie estetică și tehnică, de a-și găsi alibiuri. Vom face, printre acești „precursori", adevărați sau falși, distincția necesară între veritabilii creatori... și ceilalți.

Scanned with OKEN Scanner

VALUL SE UMFLĂ ȘI NE SUPUNEM.
Pierre BOULEZ

Este oare permisă istoricului o mărturisire în pragul acestui capitol? Ea pare necesară pentru a explica lipsa de sistem, și chiar de disciplină care dirijează redactarea lui. Nu mi se pare detestabil să spun „eu" în cazul acesta. Așadar mărturisesc: am căutat, săptămîni de-a rîndul, mii de modalități de a reda într-o manieră logic coerentă evocarea anilor care s-au scurs din 1945. Adevărul e că nu am găsit-o. Am sfîrșit prin a mă întreba: oare ce contează în muzică, în afara tehnicilor și limbajelor, dacă nu lucrările, personalitățile? Atunci m-am debarasat în capitolul anterior acestuia de rezumatul (pe care am încercat să-l fac cît mai limpede cu putință) evoluției acestor tehnici, acestor limbaje, lăsîndu-i pe compozitori deoparte, aproape ignorîndu-i. Și mă simt mai liber pentru a mă cufunda adînc în fenomenul creator încercînd să nu uit componentele lui umane.

Pierre Boulez... Cel care nu a trăit, între 1946 și 1954, înălțarea acestui astru la orizont, lumina din ce în ce mai puternică pe care o răspîndea asupra muzicii, asupra întregii muzici, chiar și asupra aceleia a adversarilor săi, a dușmanilor săi, cel care nu a simțit direct forța acestei personalități, cu aspectele ei cînd fascinante, cînd respingătoare, nu-și va putea face niciodată despre el o imagine exactă, chiar dacă mă străduiesc aci să redau fenomenul cît mai viu cu putință. Trebuie totuși să încerc, amintind totodată, ceea ce s-a petrecut „înainte": în copilărie, în tinerețe, înainte ca

Scanned with OKEN Scanner

el să se impună la Paris, înainte ca eu să fi avut un contact personal cu acest tînăr nebun, care pretindea să distrugă totul pentru a construi o lume nouă.

S-a născut în 1925, la Montbrison, în Loira, într-o familie a burgheziei industriale, trăind în belșug, un belșug de care el nu va mai voi să profite multă vreme. L-am cunoscut în 1946, într-o cameră de serviciu de lîngă Bastille, într-o stradă de altfel pitorească, care răspundea la numele de „Beautreillis", o ironie pe care o socotea comică din pricina asociaților lui de idei militare, după cum eu însumi găseam destul de comic că centrala lui telefonică — căci avea totuși telefon — se numea „Archives". Avea să intre curînd în serviciul companiei lui Jean-Louis Barrault și a Madeleinei Renaud, unde rămîne zece ani, ca să-și cîștige existența, făcînd cu ei înconjurul lumii ca director de muzică, dirijînd partiturile de muzică de scenă, făcînd și aranjamente, ca acela al cîtorva pagini din Ceaikovski pentru reprezentațiile cu *„Livada cu vișini"* de Cehov. „Mi s-a cerut să fac muzică pentru plîns", îmi va spune el, rîzînd ironic. Arthur Honegger fusese acela care îl recomandase lui Barrault, căci îl cunoștea ca elev, în clasa de contrapunct a soției sale, Andrée Vaurabourg. Boulez a compus muzică pentru plîns, sau pentru rîs, sau doar fundaluri sonore, mai mulți ani, pînă cînd, în 1954, grație lui Jean-Louis și a Madeleinei a putut să dea primele sale concerte, la Petit Marigny, cu muzica ce-i plăcea, aceea a marilor clasici vienezi de la începutul secolului, și cu a lui proprie, și, încă de pe atunci, cu muzica unor prieteni, francezi și străini, care îl urmau. A mai compus în 1953, o muzică de scenă fără compromisuri pentru reprezentațiile „Orestiei" lui Eschil în traducerea lui Claudel.

A fost elev al Liceului Saint-Étienne și foarte tare la matematică. I s-a reproșat îndeajuns acest talent la matematică, și s-a profitat de el ca să se spună că lucrările lui nu erau altceva decît o matematică sonoră. Nu era adevărat, nu a fost niciodată adevărat pentru el; dar ce s-a născocit pentru a-l ataca, în fața succesului, în fața celebrității sale crescînde?

Matematica nu-i dăduse decît o anumită rigoare a gîndirii. Boulez a ezitat un timp între matematicile superioare și muzică, pe care o studia ca amator, la pian, la început. Care a fost declicul hotărîrilor? Nimeni nu știe, căci Boulez a fost și a rămas cea mai secretă ființă, cu toate exploziile lui publice. Fapt este că în plin război — avea 17 ani — decizia lui era luată: plecă la Paris, foarte puțin ajutat de tatăl său. A studiat armonia și contrapunctul cu Andrée Vaurabourg și a intrat în clasa lui Messiaen, la Conservator. Acolo a învățat să cunoască și să guste „Pelléas și Melisande", „Boris Godunov" și anumite opere ale școlii vieneze. Acestea l-au impresionat foarte tare și, căpătînd între timp (1945) premiul întîi la armonie, a părăsit Conservatorul și s-a dus la Leibowitz ca să se inițieze în dodecafonism. Trebuie să subliniem: Boulez nu a fost niciodată un autodidact, nu și-a imaginat niciodată că avea știința infuzată pînă la punctul de a se putea lipsi de profesorii pe care îi alegea. Vaurabourg, Messiaen, Leibowitz, mănunchiul e frumos, iar temelia de unde se putea ridica pentru a zbura cu propriile lui aripi, era solidă.

În timp ce făcea declarații zgomotoase, despărțindu-se de Messiaen mai întîi, după cum am văzut, apoi de Leibowitz, din pricina „academismului" lui și a ceea ce afirma că ar fi greșeli de analiză, polemizînd la Radio sub egida lui Roland Manuel cu aproape toată lumea, căci nimeni nu împărtășea în întregime ideile lui, nimeni nu era atît de radical ca el în anumite refuzuri, a început să se manifeste ca compozitor. Cel mai celebru refuz a fost acela al lui Stravinski, a cărui operă simfonică completă o prezenta Manuel Rosenthal într-o serie de concerte a Orchestrei Naționale; la galeria din Théâtre des Champs-Elysées o întreagă tînără bandă fluiera, huiduia, făcea mult zgomot sub patronajul lui Boulez care îi mobiliza cu pasiune. O revenire avea să se producă în ziua cînd Stravinski a abordat dodecafonismul, acel dodecafonism pe care totuși Boulez îl renegase mai de mult, pe care îl depășise. Dar era un prilej fericit de a se împăca cu cel mai celebru și cel mai influent

Scanned with OKEN Scanner

din muzicienii în viață, ca să-și facă din el un fel de alibi și de ostatec, întocmai după cum făcuse din Messiaen, după publicarea „Modului de valori și intensități".

Prima lui lucrare publicată a fost, în 1946, *„Sonatina pentru flaut și pian"*. Ea rămîne și astăzi, una din lucrările lui cele mai solide, cele mai incontestabile și cele mai spontan călduroase. Este încă dodecafonică, și numai dodecafonică ; ca formă — Boulez a declarat el însuși — ea reproduce cu cele patru mișcări ale ei neîntrerupte modelul „Simfoniei de cameră" opus 9 de Schönberg. A avut, ca urmare, foarte mult succes și s-au interesat de ea foarte mulți flautiști iluștri ; era una din acele compoziții ale căror „disonanțe" — cum se spunea pe atunci, dar nu se spune și acum în unele cercuri retrograde ? — nu împiedicau intensa pulsație ritmică, prima condiție, după cum se știe, pentru ca orice lucrare muzicală să impresioneze un public larg. Boulez a compus *„Prima Sonată"* pentru pian la foarte puțin timp după terminarea Sonatinei, și, în primă versiune, cantata *„Visage nuptial"* pe poeme de René Char. Aceste lucrări nu au fost imediat cunoscute de public, chiar de un public mai mult sau mai puțin specializat, căci îndrăznelile lui Boulez, lărgirea seriei la lumina unei false interpretări a ultimelor opere ale lui Webern, începuse să neliniștească serios nu numai pe interpreți, dar și pe cei de la Radio și chiar pe organizatorii de concerte de muzică contemporană. *„Prima Sonată"*, editată de Amphion, a fost creată de Yvette Grimaud, mai întîi la Paris, apoi la Bruxelles ; a *„Doua Sonată"*, editată de Heugel, a fost creată de Yvette Grimaud la Paris, în aprilie 1950, și cîntată de Yvonne Loriod în același an la Darmstadt.

Darmstadt a devenit de altfel una din primele trambuline ale lui Boulez, înainte chiar de cea de la radiodifuziunea din Baden-Baden și a directorului său muzical, Heinrich Strobel. La Baden-Baden, în 1951, Hans Rosbaud a dirijat pentru prima oară „Polifonia X" pentru optsprezece instrumente soliste și a iscat un enorm scandal, de data aceasta justificat, așa cum a recunoscut chiar Boulez cînd a interzis prezentarea ulterioară a lucrării. Aceasta pentru că aplicase aci din plin noile sale principii de serialism total,

ceea ce, pe planul timbrurilor, i-a fost fatal, căci seriile de sunete supraacute încredințate în virtutea organizației seriale unor instrumente nepotrivite pentru a le executa, s-au transformat din această pricină în țipete într-adevăr insuportabile pentru ureche. Boulez nu era de față, și o telegramă de recunoștință, expediată din Londra unde era în turneu cu Barrault — Renaud, i-a ajuns lui Rosbaud abia în momentul cînd, la sfîrșitul concertului, au izbucnit alte țipete, scoase de un public exasperat și dezlănțuit.

„*Visage nuptial*“ refăcut și lărgit în 1951, nu a fost creat decît în 1957 la Köln. Această vastă cantată pentru orchestră, coruri, soprană și alto solo marchează intimitatea spirituală a lui Boulez cu poezia cea mai înaltă a timpului său, aceea a lui René Char, mare suprarealist și mare vizionar al destinului uman în profunzimile lui individuale. „*Visage nuptial*“ este un puternic cîntec de dragoste, căruia Boulez a știut să-i dea toată intensitatea servindu-se de tehnicile de compoziție cele mai severe, puse la punct de el însuși. Serialismului metodic el i-a adăugat chiar utilizarea aprofundată a sfertului de ton, în principiu un corp străin chiar ideii de serie ieșită din gama cromatică temperată. Dodecafonismul era însă definitiv depășit, cel puțin pentru Boulez. Contemporană cu „*Visage nuptial*“, o altă cantată de dimensiuni mai reduse, „Soarele apelor“, tot pe poeme de Char, este ca o variantă redusă a primului, feminină, lirică și suavă. În forma ei definitivă pentru un ansamblu instrumental, cor de bărbați și soprană, ea avea să devină una din lucrările cele mai prețuite ale lui Boulez și cele mai des înregistrate. În forma ei primitivă, în care corul ulterior nu era reprezentat decît de un tenor și un bariton, a fost creată de Roger Désormière chiar în 1950 la Paris, cu Irène Joachim, Paul Derenne și Pierre Mollet.

La Köln „*Visage nuptial*“, fusese creat de un ansamblu pur german, ceea ce a pus probleme de pronunție — foarte importantă, — a textului francez. Cel ce dirija era Boulez, după ce Scherchen, care fusese angajat, se retrăsese, indignat de excesele de limbaj și de exigențele tînărului compozitor. În Franța, lucrarea a fost dată în primă audiție la

Scanned with OKEN Scanner

festivalul de la Strassbourg, în 1959, sub bagheta lui Charles Bruck, cu Colette Herzog și Marie-Thérèse Cahn în părțile soliste. Boulez care locuia la Baden-Baden, furios că nu a pregătit el însuși creația sa în Franța, nu a asistat la nici o repetiție și, ascultînd banda de la Radio, după reprezentație, l-a criticat vehement pe Bruck. Așa era omul : genial, capabil de lucruri foarte mari, dar destul de înspăimîntător pe plan uman ; va arăta această trăsătură în foarte multe împrejurări.

„*Soarele apelor*", compusă pe două poeme extrase dintr-o admirabilă piesă radiofonică de Char, în care poetul provensal deplîngea atentatele comise împotriva florei, faunei și frumuseții locului de baștină, l'Iste sur-Sorgue, era o piesă pentru care Radioul îi ceruse lui Boulez muzica de legătură. Compozitorul a utilizat-o aproape în întregime în cantată, o scurtă capodoperă de un sfert de oră, un ansamblu diafan și concentrat totodată al artei și stilului lui Boulez.

În 1952, a dat prima parte a „Structurilor" pentru două piane, urmare imediată a „*Modului de valori*" de Messiaen și pretext al reîmpăcării cu acesta. Posibilitățile de culoare și de intensitate diferențiate ale pianului erau împinse, printr-o scriitură de o transparență necruțătoare la maximum, făcînd din „*Modul de valori*" lucrarea unui începător. Opera a fost creată la Paris, la Comédie des Champs-Elysée, în mai 1952, sub egida „Festivalului secolului XX" organizat de Nicolas Nabokov, cu Boulez și Messiaen la cele două piane, nu fără o oarecare agitație care a culminat cu o ceartă între doi critici prezenți în sală, din care o femeie, care-a azvîrlit cu geanta în capul — din fericire solid — al confratelui ei !

În aceeași epocă, Boulez, atras de noutatea fenomenului, și-a făcut apariția în studiourile muzicii concrete ale lui Pierre Schaeffer. El a încercat imediat să-și anexeze această tehnică nouă, am spus-o mai înainte, căutînd să facă din ea un instrument al speculațiilor lui ritmice. Niciodată — și acesta e un paradox, dat fiind expresionismul lui natural — Boulez nu a consimțit să vadă în muzica concretă forța expresivă de care era capabilă.

1955 a fost un an crucial în viața de creator și în viața publică a lui Boulez. Atunci a creat Rosbaud, la Baden-Baden în cadrul Festivalului anual al Societății internaționale de muzică contemporană, *„Ciocanul fără stăpîn"*. Această creație nu s-a făcut fără greutăți, căci conform regulamentelor societății, secțiunea franceză trebuia să aleagă și să prezinte lucrarea juriului internațional. Ea n-a făcut aceasta, dar Strobel, ca președinte al societății, veghea. El a aranjat atît de bine lucrurile încît *„Ciocanul fără stăpîn"* a fost cîntat cu toate lipsurile și, s-o spunem, opoziția secțiunii franceze. Strobel a ajuns pînă la a amenința că va tăia creditele necesare pentru ca Festivalul să poată avea loc în acel an, căci Radiotelevizi unea din Baden-Baden era aceea care asigura finanțarea.

Înconjurată de acest val de pre-senzații și de pre-scandal lucrarea a fost ridicată în slăvi de publicul acestei categorii de concerte, preselecționat și el într-un fel. Acest succes a fost punctul de plecare pentru Boulez a unei cariere internaționale din cele mai de invidiat. S-au imprimat și mai multe discuri, primul fiind o înregistrare în direct a concertului de la *„Domaine musical"*, unde Boulez și-a prezentat chiar el lucrarea, la Paris, în 1956. Ea cuprinde o parte importantă de contraltă solo, pe care a interpretat-o, în ziua aceea și de nenumărate ori mai tîrziu, Marie-Thérèse Cahn.

„Domaine musical" se constituise între timp, și anume după primele concerte de la Petit Marigny, în 1954. Pentru a-l administra, Suzanne Tézenas, al cărei nume merită să treacă în istorie, s-a asociat cu Jean-Louis Barrault și Madeleine Renaud. Durata funcționării lui a fost de douăzeci de ani, și concertele au avut loc succesiv la Petit și, în mod excepțional, la Grand Marigny, pe urmă în Salle Gaveau, apoi la Théâtre de l'Odéon începînd din momentul cînd sala teatrului a fost atribuită companiei Barrault-Renaud și în sfîrșit la Théâtre de la Ville, unde Gilbert Amy, elev al lui Boulez, îl succedase în 1967. Boulez a fost cel care a cerut numirea acestuia într-un moment cînd cariera lui de mare șef de orchestră internațional începuse să se contureze.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toată cantitatea destul de impresionantă a unor lucrări născute moarte, pe care „*Domaine*“ le punea pe afiș din rațiuni nu totdeauna pur muzicale — de exemplu ca să permită schimburile cu ansambluri străine, ai căror responsabili erau, ca din întîmplare, compozitori prezenți la „*Domaine*“ — se poate considera că activitatea lui, a fost în general profundă și pozitivă. Ceea ce Leibowitz începuse imediat după război într-un mod fragmentar și destul de stîngaci, căci îi lipseau calitățile unui șef, Boulez a completat și a dus foarte departe, atît pentru a face cunoscute operele celei de a doua școli din Viena cît și pentru a promova activitatea noilor generații de după 1945. Bineînțeles, compozitorii neseriali, neoclasicii de o manieră sau alta ai acestor noi generații au fost sistematic excluși. Au fost totuși și două excepții de mare clasă, Messiaen și Stravinski din motive pe care le-am mai evocat.

Într-un anumit fel, creația franceză a „Ciocanului fără stăpîn“ a stabilit definitiv reputația „*Domaine*“-ului și i-a permis înflorirea. S-a vorbit, în legătură cu această lucrare, de o conjuncție a stilurilor lui Debussy și Webern, iar Boulez a început a fi considerat un Webern francez sau un Debussy german. Este ceva adevărat în perspectiva astfel deschisă, dacă vrem, o dată pentru întotdeauna, să ținem seama de faptul că Boulez, a cărui personalitate de creator era încă intactă în acea epocă, a făcut, cu „Ciocanul“, uriași pași înainte atît în raport cu Debussy cît și cu Webern. Primului, i-a lărgit în mod incoparabil farmecul sonor, prin utilizarea instrumentelor care permiteau introducerea în această muzică a unor culori extrem-orientale, precum și cele ale *gamelangului* din Bali sau a muzicii tradiționale japoneze. Era un mod curios de a împerechea cu tradiții milenare și venerabile o muzică ce se voia cea mai „avansată“ a epocii. Cît despre Webern, creșterea cantitativă și strîngerea contrapunctică a scriiturii sale ritmice întrucîtva preserială, a transformat ceea ce era la maestrul austriac o muzică a misterului tăcerii într-o muzică continuu precipitată și foarte discursivă, în care respirația este rară și punctele de repaus aproape inexistente. Lucrarea farmecă și prin aspectul de dominație sonoră și de progresie ritmică continuă, foarte ti-

Scanned with OKEN Scanner

pică stilului boulezian, care a contribuit prea puțin, orice s-ar spune, la nașterea falsei muzici a tăcerii, zise punctuală.

Atît Boulez cît și suporterii lui necondiționali din epoca „*Ciocanului*“ au păstrat cu multă grijă tăcerea asupra unei alte ascendențe a lucrării atît în planul formei cît și în acela al tratării instrumentale, anume aceea a lui „*Pierrot lunaire*“. Ansamblul instrumental al lui Boulez este, prin multe dintre componentele lui, același cu al lui Schönberg ; succesiunea a nouă secvențe independente, legate între ele doar printr-o constantă poetică mai este încă din „*Pierrot*“, de asemenea combinațiile instrumentale diferite ale fiecărei părți. Bine înțeles, nu avem în „Ciocanul“ un *Sprechgesang* propriu zis, solo-ul contraltului are chiar uneori pretenții la un anumit belcanto, cum este, de pildă, în secvența în care dialoghează cu flautul, una dintre cele mai poetice ale ansamblului. O dată mai mult, Boulez făcuse apel la René Char, la un ciclu deosebit de greu realizabil în planul înțelegerii clasice, iar titlul vrea cu siguranță să însemne un simbol al revoltei și al libertății.

Avem tot dreptul să preferăm acestei lucrări, spectaculare în ciuda contexturii ei de muzică de cameră, o altă lucrare a lui Boulez, aproape contemporană cu a Doua Sonată pentru pian, „*Cartea pentru cvartet*“. Comparînd aceste două lucrări, vedem dacă Boulez rezervă cu bună știință pianului o tratare orchestrală — ceea ce se confirmă și la „*Structuri*“ — limbajul cvartetului de coarde rămîne pentru el, conform celei mai pure tradiții clasice, acela al intimității, al interiorității. În această privință, „Cartea pentru cvartet“, rămasă neterminată în 1949 și care, în mod periodic, în decursul anilor, s-a îmbogățit cu secvențe noi, este un model de mister, de poezie și de reținere, care ne trimite cu gîndul tot la Webern, mai mult decît în oricare altă operă a lui Boulez, fără a mai lua în considerare discursul muzical permanent, neîntrerupt. Cvartetul Parrenin avea să-l creeze în Franța, în 1959, și să-l prezinte cu o mare perfecțiune în turneele din jurul lumii. În spiritul acestei opere, la terminarea căreia Boulez avea să lucreze din nou în 1969, a fost compusă în acest același an „*Cartea pentru coarde*“, o extensie pentru orchestra de coarde a principiilor,

Scanned with OKEN Scanner

stilului, atmosferei, cvartetului. Esențial aici nu este, în fond, decît extinderea sonoră a cvartetului, cu o pondere poetică din fericire egală. Exemplele lui Schönberg și Webern se profilează aici cu *„Noaptea transfigurată"* a primului, cu cele *„Cinci mișcări pentru cvartet de coarde", opus 5*, ale celui din urmă.

În răstimp, de la terminarea *„Ciocanului fără stăpîn"*, inspirația lui Boulez va atinge culmile cele mai înalte cu lucrări din care fiecare marchează o etapă capitală în dezvoltarea lui poate încă și mai mult decît în aceea a tinerei muzici în general. La începutul acestei epoci, care se întinde din 1955 pînă în 1956, se află „A treia sonată pentru pian", al cărei rol în instaurarea unei muzici aleatorii l-am semnalat, dar unde Boulez a avut mai de grabă rolul unui ucenic vrăjitor. Din punct de vedere muzical, al bogăției de idei, nu este una din lucrările cele mai valoroase ale compozitorului. Tatonările continuă cu „Duble", din 1956, o bucată pentru orchestră care va fi la originea, opt ani mai tirziu, a unei mari opere. Ea se datorează lui Georges Auric, președinte, în epoca aceea, al asociației Concertelor Lamoureux, ale cărei concerte duminicale dirijate, tot grație lui Auric, de Igor Markevitch, deveniseră de la o zi la alta locul de întîlnire al elitei muzicale mondene, sau pretinsă astfel, din Paris. În lojile sălii Pleyel, în fiecare duminică, François Mauriac ședea alături de Jean-Louis Barrault și de Marie-Laure de Noailles și dădea tonul ședințelor la care începuse să se înghesuie, pe de altă parte, la balconul al doilea, un tineret care frecventa — dar pentru alte rațiuni — concertele *„Domeniului"*.

Comandînd lucrarea, Auric impusese lui Boulez să nu depășească dimensiunile și compoziția unei orchestre normale, instrumentele de suflat din lemn cîte trei, fără percuție excesivă. Boulez s-a supus, dar pasionat după efectele stereofonice ce rezultau din căutările contemporane ale unui „sunet spațial", a cerut o așezare a orchestrei diferită de așezarea clasică. Primul rezultat a fost că după un program de muzică foarte cuminte, dirijat de Georges Prêtre, invitatul acelei duminici, a fost nevoie de un sfert de oră pentru

mutările cerute de Boulez. Aceasta ar fi putut să nu pară excesiv, dar a părut așa și a declanșat mai apoi rîsetele și glumele ironice ale galeriei cînd auditoriul și-a dat seama că lucrarea lui Boulez, dirijată chiar de el, durase numai patru minute și că, pentru a da iluzia unei false durate, Boulez, de acord cu organizatorii, consimțise s-o reia de mai multe ori pe loc și fără nici o întrerupere. Muzica, scrisă pe amîndouă fețele unei unice și imense foi aflîndu-se pe pupitru, toată lumea putuse să vadă că Boulez o întoarce pentru a reîncepe. Această povestioară, care a fost unicul subiect al cronicilor, o amintim aci numai pentru că dovedește cît de greu era de realizat un anumit stil de creație, și cît de amenințat era Boulez de impasul în care se află cîțiva ani mai tîrziu, și din care nu îndrăzni să iasă. S-a vorbit, în epoca aceea, de lene și de neglijență, în realitate însă răul era mai adînc. Începînd din acei moment majoritatea compozițiilor lui Boulez — fără a mai vorbi de cele ale imitatorilor săi — deveniră niște „*work in progress*", altminteri spus niște celule susceptibile de a fi, nu dezvoltate, ci multiplicate la infinit, dar care, luate ca atare, nu erau decît niște scîntei, dacă nu chiar niște simple schițe.

Pînă atunci — am ajuns abia în 1956 — au urmat cîteva alte mari lucrări, toate, sau aproape toate, construite pe principiul „operei în devenire". Ceea ce „*Duble*" era sau însemna în realitate, nu se va vedea decît în 1964, cînd Boulez a publicat lucrarea simfonică „*Figuri, Duble, Prisme*", în care a doua mișcare relua, amplificîndu-le, „*Dublele*" prezentate în cadrul concertelor. Lucrarea era anunțată, o dată mai mult de Boulez, „în devenire" și „aleatorie", deoarece succesiunea celor trei bucăți era așa, și pentru că acest prim caiet trebuia să fie urmat de altele, într-un număr nehotărît al părților fiecărui caiet. Totuși, controlul asupra materiei, asupra substanței muzicale rămînea riguros, și acesta era esențialul, cu atît mai mult cu cît era vorba de o operă sau de un fragment de operă — nu are importanță — de o mare bogăție de idei și de o frumoasă virtuozitate în realizare. Dacă Boulez a recunoscut sau nu acest lucru, este tot fără importanță, expresionismul este aici dominant, un expresionism care nu are nimic webernian, care este mai mult schönbergian, dacă ținem cu tot dinadinsul să ne referim

Scanned with OKEN Scanner

la Școala vieneză. În cele din urmă ea este proba cea mai definitorie a temperamentului lui Boulez, ale cărui violențe și excese expresive în domeniul sunetelor au mai multă importanță pentru muzica timpului nostru decît violențele și excesele din viața lui de toate zilele, așa cum se manifestau în scrisorile, în certurile, în declarațiile lui publice, în neîncetatele lui schimbări de stări de spirit.

Cît privește structura, în cazul de față, și dacă ne referim la înseși declrațiile lui Boulez, „*Duble*" sunt metamorfozele materialelor de la care a pornit, pe care le-a expus în „*Figuri*", ceea ce am putea numi a compune de-andaratelea. În sfîrșit, „*Prisme*" ar fi combinarea primelor două bucăți „prin imbricație sau osmoză". În fond, toate acestea nu sunt decît secundare, cum secundară e forma unei sonate de Beethoven față cu conținutul ei expresiv ; iar dacă citez aici numele lui Beethoven, este pentru ca să arăt importanța pe care o atribui, pe bună dreptate, calității și originalității expresiei lui Boulez.

Înainte de această lucrare simfonică a urmat — celelalte „caiete" nu au fost publicate pînă azi — o lucrare pe un poem de Michaux. „*Poezie pentru a putea*", care a fost prezentată la Festivalul din Donaueschingen în 1958. Remarcabil în această lucrare este faptul că două orchestre, conduse de doi dirijori — Rosbaud și însuși Boulez, într-un concert care nu a mai fost reluat niciodată de atunci, interveneau în sonoritățile suprapuse a opt benzi magnetice, pentru desfășurarea cărora televiziunea din Germania occidentală a trebuit să facă o instalație foarte complexă în sala de concerte din Donaueschingen, — fostele grajduri ale principilor de Fürstenberg.

După ce a experimentat calitățile muzicii concrete pe cont propriu în studiourile pariziene ale lui Pierre Schaefer, după ce i-a întors acestuia spatele și s-a consacrat muzicii electronice a lui Eimert și Stockhausen, Boulez nu a rămas insensibil la încercările acestora de a extinde, de a integra cele două surse sonore într-un mijloc nou de expresie. A făcut astfel un pas mai departe, un pas hotărîtor, încorporînd muzica „vie" în muzica pe bandă — indiferent

Scanned with OKEN Scanner

care îi era sursa. N-a fost primul ; Herman Scherchen, în 1954, crease la Paris „Deșerturile“ de Edgar Varese, încă de pe atunci pentru orchestră și bandă magnetică, iscînd un memorabil scandal. Totuși, în opera lui Varese secvențele orchestrale și cele electro-acustice alternau fără a fuziona, pe cînd Boulez a căutat să le amalgameze. N-a izbutit, și aceasta e singura lucrare nereușită a compozitorului, căci nu și-a atins scopul pe care și-l propusese, și anume realizarea unei totale spațializări sonore prin mijlocirea surselor, celor mai diverse. La Donaueschingen lucrarea, în ansamblul ei, lăsa să se întrevadă artificiul și deja într-un mod foarte ciudat, o anumită convenție academică.

Din fericire nu acesta e cazul cu lucrarea următoare, *„Cută după cută“* terminată în grandoarea și splendoarea ei în 1962, un an după compunerea celei de a doua cărți a *„Structurilor“* pentru două piane. Această a doua carte ținea seama de principiile aleatorii, pe care Boulez a încercat de altfel și după aceea, dar fără prea mult succes, să le aplice și în prima carte. Exista aici un element ambiguu, un anume punct de plecare greșit. În principiu, alegerea lăsată interpreților trebuia să se facă în chiar momentul execuției, iar în cazul acestei lucrări pentru doi pianiști, aceștia, prin opțiunile lor succesive, trebuiau să se influențeze unul pe celălalt și să ajungă astfel la un soi de improvizație în doi, foarte ispititoare în principiu. Practic vorbind, cu *„Structuri“* lucrurile nu s-au petrecut niciodată așa : din mărturia Yvonnei Loriod, partenera lui Boulez la crearea cărții a doua la Donaueschingen, știam că în realitate totul era dinainte pregătit, astfel încît nu era posibilă nici o eroare de structură. Cînd frații Kontarsky, celebrul duo de pianiști germani s-au ocupat de lucrare pentru a o înregistra apoi, ei au procedat la fel.

Dar să revenim la *„Cută după cută“*. Originea ei a fost încă din 1948, *„Două improvizații după Mallarmé“*, compuse pe două sonete de Mallarmé pentru o voce de soprană și un ansamblu instrumental unde predomina percuția vibrantă. Era o dublă capodoperă și, în adevăr, nimeni nu s-a sinchisit de principiile aleatorii pe care Boulez le-a introdus mai în urmă. De altfel nici nu era vorba de vreo substituire

Scanned with OKEN Scanner

de secvențe, ci numai de schimbări de tempo și de intensități într-o desfășurare a cărei materie sonoră era unică. Totuși, prin acest aspect „aleatoriu", Boulez se întorcea, pur și simplu, la suplețea interpretării din operele clasice și romantice ; de-ar fi numai pentru simfoniile lui Beethoven, ca să-l numim din nou, cîte „versiuni" există în funcție de șefii de orchestră care le dirijează ?

Iată de ce nu aceasta era important. Important era că Boulez izbutea cu *„Improvizații"*, o integrare muzicalo-poetică completă între poemele alese din Mallarmé și scriitura lui sonoră ; ele sunt un fel de lieduri cu ansamblu orchestral, cum numai Dallapiccola compusese în muzica modernă. Fantezia, libertatea, bogăția imaginației care domnesc aici sunt absolute în reușita, în frumusețea rezultatelor obținute. Liberă, suavă, triumfală cînd trebuie, vocea de soprană urcă și evoluează deasupra unei orchestre care pare să vibreze luminos la fiecare din accentele cîntului. Scriitura, serialismul, aleatoriul și, în sfîrșit, pentru marele public, „disonanțele", toate acestea nu au nici o importanță și chiar nici un sens. Dominante sunt inspirația, vraja poetică, pe care o exercita muzicianul, vraja muzicală căreia i se supunea auditoriul. Create de Ilse Hollweg la concertele seriei *„Das neue Werk"* din Hamburg, cele două bucăți și-au găsit apoi o interpretă fără seamăn în Eva Rogner, care le-a cîntat pentru prima oară sub conducerea autorului, la Festivalul din Aix-en-Provence în 1959. În vechea curte de la Hôtel de Maynier d'Oppède, sonoritățile diafane ale lui Boulez se amestecau în mod subtil cu foșnetul frunzelor platanului care îi apăra pe auditori de soare, cu murmurul fîntînii care le aducea puțină răcoare. Visul lui Debussy, al unei naturi ce se revela muziciană printr-o muzică ce revenea la ea, și își regăsea sursa, se împlinea în ziua aceea.

Trei ani mai tîrziu, la Donaueschingen, a avut loc crearea *„Cutei după cută"*. Boulez mărise orchestra improvizațiilor existente, cărora le-a atribuit al doilea și al treilea rol în desfășurarea lucrării. Compusese, pe de altă parte, un al treilea sonet din Mallarmé, căruia i-a transformat aproape întreaga substanță poetică în substanță muzicală ; un singur vers al poemului era exprimat prin cînt. Era cea de a patra

secvență. Prima era un vast preludiu numai pentru orchestră ; tot pentru orchestră, finalul intitulat „*Mormînt*“. Această bucată exista dinainte. Boulez o compusese cu un an mai devreme pentru a se asocia, la cererea lui Strobel și împreună cu Fortner și Stravinski, la omagiul funebru al prințului de Fürstenberg. O pagină profund tulburătoare în simplitatea și dezolarea ei expresivă.

„*Cută după cută*“ a rămas pînă azi ultima mare realizare a lui Boulez. O scurtă capodoperă avea să-i urmeze în 1965 : „*Eclats*“, pentru cincisprezece instrumente, lucrare strălucitoare și violentă totodată prin fulgerele sonore pe care le lansează, cu o incomparabilă stăpînire în tratare, în combinarea, în alternarea culorilor alese. Succesul la Paris, la „*Domaine musical*“, a fost foarte mare. Chiar și critica reacționară s-a înclinat în fața lui Boulez. Din păcate a fost o ultimă „strălucire“ fără urmări, fără o „a doua zi“.

Desigur au mai apărut pe atunci, alte două sau trei lucrări ale lui Boulez : „*Domeniile*“ din 1968, pentru clarinet solo și 21 de instrumente, de asemenea o mică bucată pentru un ansamblu de cameră, purtînd titlul gratuit și misterios de „*Cummings ist der Dichter*“. Îl găsim, în aceste două opere, pe Boulez imitîndu-l pe Boulez, neștiind în mod evident cum să scape din orbitele trasate, fără să dea dincolo de ele peste o hoardă de hippy ai muzicii, foarte hotărîtă să o distrugă „compunînd“, de ani de zile, lucrări care nu erau lucrări muzicale, care „erau neantul“ (expresia este chiar a lui Boulez).

Aparent, autorul „*Chipului nuptial*“, al „*Soarelui din ape*“, al „*Structurilor*“ pentru două piane și al „*Improvizațiilor pe poeme de Mallarmé*“, a preferat, de atunci, să tacă, sau aproape. Stockhausen, Nono, marii lui camarazi de generație, au găsit căi de ieșire ; el însă le-a căutat măcar ? Nu se va ști niciodată, și, desigur, viitorul este imprevizibil. Boulez este o ființă tainică, nu numai în viața lui particulară, dar și în viața lui de muzician. Totuși ne este îngăduit să facem unele presupuneri. De mulți ani Boulez face o carieră glorioasă de șef de orchestră. Aceasta a început aproape întîmplător, într-o zi la Aix-en-Provence, unde l-a

înlocuit pe neașteptate pe **Rosbaud**, care se îmbolnăvise brusc. A trebuit să reia programul așa cum era, și în program figura Hindemith ; Boulez a dirijat *„Variațiunile simfonice"* ale acestuia, cu o convingere și o ardoare admirabile. Era o muzică despre care spunea că nu-i place ; dar își făcea deja meseria de dirijor, și foarte bine, independent de preferințele lui personale. Înainte de această zi nu dirijase decît operele prezentate la *„Domaine muzical"* ; nu era încă decît un „specialist". Din acea zi la Aix, a fost consacrat foarte repede, mare șef de orchestră de organizatorii concertului și de public. Desigur, a procedat în etape, a mers încet : cu orchestrele germane ale Radioului de la Baden-Baden, Köln, Hamburg care l-au primit cele dintîi, a prezentat aproape în exclusivitate muzica Școlii din Viena și a succesorilor ei, printre care și lucrările sale. A urmat apoi Bartók : *„Mandarinul miraculos"*, a devenit un cal de bătaie pentru șeful de orchestră Boulez, cum fusese a Cincea de Beethoven pentru Furtwängler. Puțin cîte puțin, și-a lărgit repertoriul, nu întotdeauna fără incidente : într-o zi, la Baden, a dirijat o *„Eroică"* de Beethoven care a uluit pe muzicieni și publicul prin mișcările adoptate, o adevărată cursă spre prăpastie. S-a cuminți de atunci (am ascultat din întîmplare a Cincea de Beethoven, într-o dimineață la Radio, care ar fi putut fi dirijată de Klemperer, sau aproape).

În 1966, Wieland Wagner, mereu în căutare de senzații inedite, dar în general îndreptățite din punct de vedere artistic, l-a angajat pentru „Parsifal" la Bayreuth. A fost minunat. (Wieland nu avea să-l audă niciodată, era deja la spital, bolnav de cancer, și a murit în octombrie 1966, cîteva luni înainte de a împlini cincizeci de ani). În R.F.G., critica tradiționalistă s-a deslănțuit împotriva lui Boulez pentru rapiditatea mișcărilor, în primul act îndeosebi, n-a făcut el numai o oră și 36 de minute, acolo unde Knappertsbuch făcea 1 oră 56, unde Toscanini, înaintea războiului și a nazismului, a făcut... 2 ore și 10 ? De la 1876, anul inaugurării, Bayreuth nota și păstra durata tuturor actelor operelor jucate, reprezentație de reprezentație. S-au scotocit arhivele : în anul 1882, pentru crearea lui *„Parsifal"*, Wagner fiind prezent, Hermann Levi făcuse 1 oră 37 ; un minut mai mult decît Boulez.

Bayreuth i-a deschis porțile Londrei pentru orchestra de la B.B.C.; a urmat apoi New Yorkul, cu Filarmonica. Succesul, mai ales la New York nu a fost fără discuții: Boulez a alcătuit cîteva programe destul de extravagante, de exemplu toată opera simfonică a lui Liszt, fără a omite nici unul din cele douăsprezece poeme simfonice, nici chiar „*Bătălia Hunilor*". Te descarci cum poți; dar numărul abonaților a scăzut considerabil. Părăsind New Yorkul, Boulez mai rămîne încă o stagiune la B.B.C., cu orchestra căruia, în vara lui 1974, face un turneu triumfal în Germania. A declarat însă în mod public: „cariera lui de dirijor trebuie, dacă nu să înceteze cu desăvîrșire, în orice caz să fie foarte încetinită. Lipsind de ani de zile din Franța, cu excepția scurtei perioade în care, în 1963, a dirijat „*Wozzeck*" la Opera din Paris, la inițiativa lui Georges Auric, atunci administrator al Operei, Boulez s-a întors la Paris pentru a prelua conducerea unui institut de cercetări acustice și muzicale la „*Centre Beaubourg*". Să fi fost aceasta o retragere? Sau munca de cercetare îl va îmboldi să compună din nou? Și va ști să apuce pe calea cea bună? Sperăm acest lucru, pentru că Boulez este, în mod incontestabil, unul din cei trei sau patru creatori din cei mai valoroși ai generației sale *.

A predat foarte mult, la Darmstadt și mai ales la Basel unde foarte oficialul Conservator a făcut apel la el; dar directorul Conservatorului era Paul Sacher, ceea ce explică lucrurile. A avut foarte mulți elevi, din care puțini și-au făcut un renume justificat.

O dată ajunși aici, încep operațiile dureroase. Cu neputință să se vorbească despre toată lumea; cu neputință să se transforme o istorie a muzicii într-un catalog de nume. Trebuie așadar avut curajul opțiunii, cred că s-a mai spus o dată. Aceasta comportă riscuri, de exemplu acela

---

* De la redactarea acestei cărți a apărut o mare lucrare: „*Ritual*", pentru orchestră mare, compusă în memoria lui Bruno Maderna. Virajul a fost făcut. Fără să-i mai pese de modă, Boulez a compus aci o pagină emoționantă de o absolută simplitate și claritate de scriitură. Se poate spera totul, de aci înainte, de la Pierre Boulez compozitorul.

Scanned with OKEN Scanner

să fi de rîsul generațiilor viitoare care vor admira cutare muzician de astăzi pe care cartea de față nu-l va fi citat; prostia criticii crește și se lăfăie în fiecare zi. Cu atît mai rău, trebuie să-ți asumi riscul de a te înșela, altminteri orice critică cinstită ar fi imposibilă.

Tocmai am notat cinci nume pe un petec de hîrtie. În realitate este vorba de personalități foarte diferite prin temperament și stil. În fapt, a vorbi despre elevi după ce ai vorbit despre profesori, nu se poate decît o comoditate de clasament.

După vîrstă, ei se situează între anii 1936—1939 în ce privește data nașterii. Iată-l mai întîi pe **Gilbert Amy**, născut în 1936 la Paris. Nu este de genul personalităților care se impun imediat; este însă un excelent muzician, un compozitor de o onestitate absolută, care are ceva de spus ori de cîte ori ia creionul în mînă. Este, de asemenea, un dirijor mai mult decît vrednic de stimă; lui i-a încredințat Boulez „*Domeniul muzical*" în ziua cînd l-a părăsit în profitul carierei de dirijor. Amy a fost elevul lui Milhaud și al lui Messiaen la Conservatorul din Paris, înainte de a lucra cu Boulez la compoziție și la pupitrul orchestrei (lucru pe care Boulez nu l-a făcut niciodată; era, în această materie, un autodidact absolut). Într-un limbaj serial de o mare libertate, utilizînd metode aleatorii strict controlate, după exemplul profesorului său, cu o foarte inteligentă dozare a timbrurilor puse în slujba expresiei și neconstituind niciodată un scop în sine, Amy a compus lucrări a căror curbă ascendentă, în succesiunea lor, a fost constantă. Primele lucrări pentru pian — „*Mișcări*", „*Epigrame*", „*Caiet de epigrame*" — mai păstrau un anumit aspect școlăresc, al unui bun elev conștiincios și credincios maestrului său cel mai admirat dintre toți. Primele lucrări pentru orchestră sunt de o mare rigoare de scriitură, cu o grijă constantă a unei severe economii de mijloace, ceea ce le dă un caracter de abstracție care duce uneori la monotonie: „*Diafonii*" pentru două grupe de douăsprezece instrumente, „*Antifonii*" pentru două orchestre și „*Triadă*" pentru orchestră mare sunt cîteva exemple. Eliberarea totală din constrîngerile școlărești se face cu „Traiectorii" pentru vioară și orchestră, lucrare creată în 1968 la Royan de Claire Bernard, sub bagheta lui

Bruno Maderna, care a făcut senzație prin intensitatea lirismului ei. Era aci un muzician a cărui vioară cînta într-un fel, ce nu-i aparținea în exclusivitate, dar care utiliza generos posibilitățile instrumentului. *„Cîntec"* — și acest titlu este un întreg program — pentru orchestră mare a urmat în 1968, *„Această stea te învață să te pleci"*, pentru voci de bărbați, orchestră și bandă magnetică în 1970. În sfîrșit, la Paris, în 1973, *„Despre un spațiu desfășurat"* pentru soprană și două grupuri de orchestră — la creația ei, orchestra din Paris era dirijată de Georg Solti și de autor — i-a satisfăcut pe cei mai dificili, i s-au ridicat osanale, îmbinîndu-se interesul scriiturii cu manifestarea unui temperament nu numai liric, dar și înzestrat cu o intensitate poetică puțin obișnuită.

De fapt, se poate considera că cei mai buni elevi ai lui Boulez au descoperit fiecare acea cale de ieșire pe care el însuși a întîrziat atît de mult s-o găsească : aceea a conservării cîștigurilor tehnice și de limbaj într-un spirit de suplețe și de libertate, pus în slujba inspirației, cu excluderea oricărei maimuțăreli, oricărei pretenții la o originalitate gratuită. În aceste condiții, ceea ce contează este, înainte de toate, temperamentul.

Iată-l pe **Paul Méfano,** născut în 1937 la Bassorah (Irak) unde tatăl lui era profesor. Elev al lui Milhaud și al lui Messiaen la Conservator, a dat mult de furcă profesorilor săi care cu greu au împiedicat administrația să-l elimine pentru întotdeauna, mai ales că Raymond Loucheur era director. În ziua cînd, pentru premiul de compoziție, una din lucrările sale trebuia să fie prezentată publicului, Méfano, nemulțumit de felul în care se desfășuraseră repetițiile, depuse o imensă coroană mortuară la piciorul estradei dirijorului, înainte ca acesta să urce pe podium. Și nu a fost sigura lui trăsnaie ; Milhaud însă credea în el și i-a dovedit-o în toate împrejurările. Plecînd de la Conservator fără nici o recompensă, lăsînd de o parte Premiul Romei pentru care, ca și Gilbert Amy, nu a candidat niciodată — s-a dus să lucreze cu Boulez, și a fost singurul învățămînt care l-a marcat cu adevărat. Cu un temperament mai ferm decît al lui Amy, a evadat și mai repede dintr-o prea mare sistematizare,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce, pe de altă parte i-a prilejuit explozii de violență, care, pentru Boulez erau un lucru obișnuit. Compusese *„Incidențe"* pentru orchestră și pian, în 1960, și *„Madrigal"* în 1962, pentru trei voci de femeie și un mic ansamblu instrumental, pe poeme de Paul Eluard, în momentul în care „Parabole", pe poeme de Yves Bonnefoy, pentru soprană dramatică, pian și orchestră de cameră, în 1964, îi asigurase un imens succes la *„Domaine musical"*. Berthe Kal cînta, Jaqueline Méfano era la pian, Bruno Maderna la pupitru. Auditoriul a avut atunci revelația unui extraordinar temperament liric și dramatic, și a unui compozitor deosebit de virtuoz în moderarea efectelor și exploziei lor la momentul potrivit. Poate că nu era o muzică foarte „pură" ; ca se manifesta însă în momentul precis cînd manieriștii celei de a treia generații înăbușeau muzica sub bîlbiielile lor.

Alte compoziții au confirmat de atunci bogăția temperamentului și inspirației lui Méfano, fără a mai vorbi de virtuozitatea scriiturii. În 1966, *„Interferențe"* pentru cor principal, pian și orchestră de cameră, o lucrare mai liniștită unde domină cercetarea, ca totdeauna cînd Méfano nu utilizează vocea umană ; apoi *„Linii"* pentru bas, alămuri, percuții, fagot, tuba și contrabas amplificat, unde basul, mai puțin favorabil exploziilor ca vocile feminine, este tratat instrumental, dar unde percuția, alămurile și contrabasul vibrînd artificial susțin drama. Era în 1968 ; doi ani mai tîrziu a apărut *„Ceremonia"* pentru orchestră mare, trei soliști vocali și douăzeci de recitatori, una din operele după care s-ar părea că nimic nu se va mai putea compune, atît de departe ajunge în expresia unui elan poetic condus de bogăția viziunii interioare.

Din 1972, Méfano este directorul „Colectivului" de la Champigny, o împrejurime a Parisului, unde o femeie de suflet, adjunct la școala de Belle-Arte, sprijină financiar și moral o frumoasă întreprindere al cărei scop este să revele unui public nou lucrările tinerei școli, inclusiv partiturile de referință — a căror autenticitate muzicală pare asigurată și aceasta fără nici o constrîngere de ordinul tehnicii și al stilului.

Scanned with OKEN Scanner

Printre elevii lui Boulez, **Jean-Claude Eloy,** născut în 1938, la Mont-Saint-Aignan, este poate personalitatea cea mai originală. La început, ca atîția alții, elevul lui Darius Milhaud la Conservator, a lucrat apoi cu Boulez la Bâle, dovedind în primele lui compoziții o rigoare a scriiturii cam școlărească, din care însă străbătea deja o adevărată neliniște creatoare. Faptul de a preda, încă de tînăr, la Universitatea din Berkeley, l-a ajutat poate să disimuleze într-un fel această neliniște tocmai prin respectarea destul de strictă a legilor pe care și le impusese tînăra școală, la umbra unui Webern prea puțin înțeles. De pildă, în „*Studiul III*", din 1962, unde contrastul într-o orchestră clasică cu un grup de instrumente format dintr-o bogată percuție, pian, harpă și o celestă, atrage după sine, într-un fel organic dar și cu un mare spirit de sistem, toate contrastele posibile și imaginabile ale unei scriituri seriale logice cu sine însăși, aspirînd la epuizarea tuturor posibilităților pe care i le oferă atît în planul înălțimilor sonore cît și în acela al timbrurilor, și intensităților, fără a mai vorbi, bineînțeles de planul duratelor. Tot așa în „*Echivalențe*" din 1963, unde începe să se facă auzit, în chip misterios, un sunet nou, căci cele optsprezece instrumente ale acestei lucrări se dedau la combinații sonore ce deschid largi orizonturi spre lumea Orientului.

Cînd, în 1968, Jean-Claude Eloy demisionează de la Universitatea din Berkeley, el începe, tot în California, unde frecventează mai mulți muzicieni din India, cîteva lucrări asupra orientalizării noii muzici occidentale. Iar în ziua din anul 1971 cînd la „*Semaines musicales internationales de Paris*" — festivalul de toamnă al capitalei — se asculta o „*Kamakala, triunghiul energiilor*", se află acolo, într-o compoziție a universului electronic, viziunea unei lumi, de la origini pînă la suprema ei împlinire, unde ființa este una singură, sub infinita multiplicitate a aspectelor ei temporale.

Ceilalți doi compozitori pe care îi mai putem situa printre elevii lui Boulez nu au, desigur, aceleași ambiții, dar sunt totuși muzicieni autentici și, o dată mai mult, tot atît de diferiți între ei ca ceilalți trei. Înainte de a fi compozitor, **Heinz Holliger,** elvețian născut la Langenthal în 1939, era unul din marii virtuozi ai oboiului de astăzi; un virtuoz

Scanned with OKEN Scanner

capabil să creeze pe instrumentul lui sonorități de care muzica clasică nu mai are nevoie, dar pe care compozitorii contemporani o revendică tot mai des, mai mult sau mai puțin justificat : să amintim astfel, intervalele verticale care pot transforma uneori un oboi într-un instrument polifonic. Același lucru se întîmplă de altfel și cu alte instrumente de suflat, rude cu oboiul, ca flautul, și clarinetul. Rafinamente care nu sînt, deseori, decît niște jocuri, mai mult sau mai puțin pasionante, toate izvorîte din prioritatea pe care mulți tineri muzicieni o acordă culorii. Holliger are meritul de a nu le utiliza mereu în lucrările sale, unde scriitura serială învățată de la Boulez este pusă în slujba unui rar sentiment al intimității poetice, unei fantezii de miniaturist, pentru care, totuși, miniatura nu are nimic artificial, nici manierist și care exprimă parcă tainic și cu multă grație, tot ceea ce poate impresiona inima, chiar spiritul omului. Acest stil, întotdeauna pasionant, îl dovedesc lucrări ca de pildă, cantata de cameră pentru tenor solo *„Erde und Himmel“*, din 1961. *„Doppel-Herzkanon“* pentru soprană, oboi d'amore și celestă, din 1962, „Improvizațiile I, II și III“, din 1962—63 mai ales, în care harpa are, alături de oboi, rolul esențial. Mai sînt și *„Glühende Rätsel“* — „Enigme arzătoare“ — pentru contraltă și zece instrumente, din 1964, o lucrare gîndită pentru scenă : *„Der magische Tänzer“* — „Dansatorul magic“ — din 1967, în sfîrșit *„Siebengesang“* — „Cîntec pentru șapte“ — pentru un ansamblu vocal, recitator, oboi solo și orchestră; găsim în aceste pagini o latură feerică, o muzică aproape fluidă, eliberată de orice sentimente ale ponderei.

Foarte special este cazul lui **Richard Rodney Bennett,** englez născut la Londra în 1936. A lucrat mai întîi cu Lennox Berkeley apoi cu Boulez, căruia, totuși, nu-i datorează aproape nimic. A compus patru cvartete și două simfonii, de asemenea lucrări concertante, dar rămîne astăzi, în mintea publicului, ca autorul unei capodopere a artei lirice contemporane și care, tradusă în mai multe limbi, a fost cîntată cu un imens succes în toată lumea : „Mîinile de sulf“ (1963). Această poveste pe jumătate fantastică, totuși plină de o umanitate înspăimîntătoare, ieșită parcă dintr-o altă eră ca un *Mane-tekel-phares* adresat oricărui prizonier al pasiunilor sale nestăpînite, această poveste a ciumatei căreia

fi cad pradă ființe sănătoase, sau presupuse așa, Bennett a știut s-o pună în scenă cu un deosebit simț al teatrului, cu o artă a dramei fără seamăn, chiar la un Britten, chiar la un Henze, despre care vom mai vorbi. Muzica lui, acuzată de a fi eclectică, este în realitate o muzică liberă ; toate mijloacele tehnice, toate sistemele de scriitură sunt bune pentru Bennett ca să facă să adere muzica la dramă, și s-o facă să exprime ceea ce trebuie exprimat și el are dreptate. Aici, el este fără îndoială foarte departe de Boulez. Și totuși : există, în modul cum din punct de vedere muzical, introduce loviturile de teatru — cum e de pildă, momentul cînd eroina, la sfîrșit, își desgolește sînul pentru a arăta semnul negru al ciumei — o intuiție a violenței, un expresionism care aparține celui mai bun Boulez, deși acesta nu a scris niciodată pentru teatru. Muzica, însă, este una singură azi ca și ieri sub multiplele ei fațete și o recunoaștem numai prin ceea ce o impulsionează : prin suflul creator.

Scanned with OKEN Scanner

Pierre SCHAEFFER
ŞI MAI MARII ECHIPEI SALE

Era într-adevăr necesar, era fatal ca inventatorul muzicii pe bandă să nu fi fost la pornire, un muzician profesionist ? Acesta este principalul reproș care i s-a făcut întotdeauna lui Pierre Schaeffer. El nu și-a ascuns niciodată originile pur tehnice, căci este un inginer electronist absolvent al Școlii Politehnice din Paris. Totuși, încă înainte de război, era inginer de sunet la Radio, acest post fiind rezervat, în principiu, muzicienilor profesioniști. Dar situația lui Schaeffer era foarte specială. Acest om de știință s-a născut și a fost într-un mediu eminamente muzical, căci tatăl și mama lui erau muzicieni profesioniști, el profesor de vioară și ea profesoară de canto la Conservatorul din Nancy.

Pierre Schaeffer, născut la Nancy în 1910 a trăit întotdeauna într-o ambianță muzicală ; a cîntat ca amator la vioară, și ar fi putut, în principiu, la vîrsta rațiunii, să aleagă muzica și nu o tehnică științifică ca scop al vieții. Dacă nu s-a hotărît, este pentru că a recunoscut desigur cu luciditate, că pe atunci n-avea destul talent, sau în tot cazul nu se afirmase îndeajuns. Pus cinsprezece ani mai tîrziu în fața aceleiași alegeri ca Boulez el va opta pentru cariera științifică, din motive tot atît de serioase ca acelea care l-au determinat pe Boulez să aleagă cariera de muzician.

Totuși, destinul avea să hotărească altfel și, așa cum am mai spus într-un capitol precedent, Pierre Schaeffer avea să devină, în domeniul muzicii, mai întîi un cercetător pe pista

unei lumi sonore în întregime noi. Dar el nu se va mulțumi numai cu cercetarea, va deveni și compozitor, și pe acest teren aveau să se dezlănțuie atacurile cu o violență fără seamăn. Cei mai necruțători, au fost, la un moment dat, în afară de Boulez, colegii lui de breaslă, muzicienii electroniști din Köln, ale căror două argumente esențiale erau, mai întîi, că trebuie să fii muzician pentru a crea muzică, și chiar muzică pe bandă, apoi că muzica „concretă", bazată pe înregistrări de sunete preexistente și pe transformările lor, nu ingăduia, în cercetarea sonoră, nici o rigoare, că trebuia să te mulțumești cu „aproximații" mai mult sau mai puțin izbutite și că numai muzica generatoarelor electronice permitea să se creeze exact ceea ce, la pornire, vroiai să creezi.

Aceste două argumente, au fost infirmate odată cu scurgerea anilor, căci este dovedit experimental că, întocmai ca producția sonoră „concretă" producția sonoră a generatoarelor nu îngăduie să se prevadă exact care vor fi sunetele obținute pînă la urmă, după cum avea să dovedească în fața deceptiilor și eșecurilor suferite în tratarea unui material sonor pur electronic, că muzicienii din Köln au fost primii care au făcut apel la înregistrările „concrete", așa cum mai tîrziu, Boulez avea s-o facă la Baden-Baden, și că Schaeffer nu a adoptat sinteza dintre cele două moduri de producție sonoră decît după ce a experimentat-o cu grijă și îndelung ; el nu avea nevoie să se grăbească, căci operele compuse între timp, de el și discipolii și emulii lui, dovediseră, în lumea întreagă, forța expresivă și vitalitatea muzicii concrete.

A căuta sau a găsi, ce este mai important în toate artele, și îndeosebi în muzică ? Desigur, un echilibru trebuie să existe între cele două progresii și dacă sunt cercetători care găsesc, există și unii care găsesc fără să caute prea mult și că în cele din urmă, este mai important să găsești decît să cauți.

Fără îndoială, Pierre Schaeffer a căutat foarte mult. Noul a început aproape ca un joc, dar jocul a devenit repede foarte serios. Pe discuri Pyral mai întîi — discuri suple, gravate direct — pe bande magnetice apoi, el a pus la punct un anumit număr de manipulații destinate să transforme sunetul

Scanned with OKEN Scanner

înregistrat. Una din primele lui experiențe a rămas celebră : într-o dimineață, în 1946, s-a transportat cu echipa lui și cu aparatele la gara de mărfuri de la Batignolles și a înregistrat o locomotivă cu aburi pe cale de a porni. Întors în studio, a ascultat cu multă atenție rezultatul obținut. După care, a construit un plan înclinat pe care a făcut să se rostogolească o cutie goală de conserve. A înregistrat zgomotul astfel obținut și, ascultînd această a doua înregistrare, și-a dat seama că sunetul putea fi luat drept al unei locomotive pe cale să pornească. Principiul esențial al muzicii concrete era găsit : a face sunetul inițial de nerecunoscut, prin efectul întîmplării sau prin manipulațiuni savante și minuțioase. A încetini desfășurarea unei benzi odată înregistrată sau a accelera, a tăia banda într-un anume loc, a o face să se desfășoare în sens invers, toate acestea, care transformau sunetul, nu însemnau nimic nou, proveneau direct din muzica clasică cea mai venerabilă, aceea a lui Bach și a predecesorilor lui ; ce altceva erau decît canoanele cărora le era amplificată una din voci, sau diminuată, sau decît canoanele care merg de-andaratelea ca racul ? Numai că era și o enormă deosebire, anume că dacă aceste artificii, în contrapunctul clasic, modificau mișcarea melodică și ritmică, ele nu atingeau, nu puteau atinge sunetul în sine ; în vreme ce în muzica concretă, aceste aceleași artificii pătrundeau în substanța sunetului, îl făceau mai grav sau mai ascuțit, îi transformau profund culoarea, ceea ce era capital, căci aceasta deschide muzicii o dimensiune nouă, de care avea să se abuzeze foarte mult de altfel. Nu este însă vina unui cercetător, a unui inventator, dacă urmașii lui denaturează ceea ce el a găsit.

Suprapunerea benzilor de viteze și desfășurări diferite, va fi, la rîndul ei, sursa unei veritabile polifonii concrete ; electroniștii, transportînd aceste studii polifonice în domeniul lor, se vor delecta mult timp cu ele, fără să-și dea seama că ei nu făceau — cu sunetele lor, care nu erau, în definitiv, cu toate timbrurile lor inedite, decît sunetele muzicale pure și nu zgomote — decît să continuie o tradiție de mai multe ori centenară. Aceasta le-a permis să creeze serii și polifonii seriale, fără ca rezultatul sonor să impresioneze în mod deosebit prin noutatea lui, dimpotrivă, revelînd adesea, de o manieră destul de surprinzătoare, sărăcia, monotonia lui fundamentală.

Scanned with OKEN Scanner

Pierre Schaeffer și echipa lui creau „obiecte muzicale", pe care le clasau cu grijă și pe care le puneau la dispoziția muzicienilor dornici să le utilizeze pentru eventuale lucrări de muzică concretă. Boulez, după cum am văzut s-a prezentat; Messiaen, de asemenea, care a compus două studii, dar nu a mai repetat niciodată, căci suavitatea melodică de care avea absolut nevoie nu era, evident, de resortul obiectelor sonore concrete. Dacă ne gîndim bine Schaeffer a creat o școală muzicală cu totul nouă, a suscitat o lume sonoră organizată la pornire din zgomote existente, naturale sau provocate în mod artificial, a admis chiar sunetele muzicale tradiționale, dar transformate în prealabil și și-a pus discipolii, sau pe curioșii din exterior, în fața responsabilităților lor; nu era vorba, aci, de o soluție în lipsă de altceva mai bun, de un surogat, ci de o entitate nouă, de un univers care se deschidea permițînd exprimarea omului într-un mod care nu existase niciodată pînă atunci. Această noutate își avea sursa în natura profundă a sunetului însuși, era deci înainte de toate o lume muzicală venită de aiurea. Dar în această lume omul se prezenta cu entuziasmele, cu furiile și dezastrele lui, pe care continua să le exprime în aceste peisagii sonore minunat de necunoscue, desigur, dar care porneau, în cele din urmă, tot de la el. Căci cine era Schaeffer, cine îi punea în mîini acest instrument, dacă nu tot un om, care nu ar fi găsit niciodată acest limbaj nou, fără ca nevoia unei totale evadări, într-un moment precis al existenței sale, să se fi făcut imperios simțită?

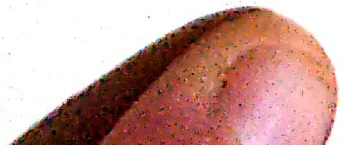
După încercările din *„Studii ale zgomotelor"* din 1948, *„Suita pentru patrusprezece instrumente"* și *„Variațiile pe un flaut mexican"* au dovedit, încă din 1949, că Schaeffer nu disprețuia deloc instrumentele de muzică tradițională, că dimpotrivă le utiliza cu plăcere pentru a crea structuri sonore ale căror culori, foarte depărtate de sursele lor, lăsau totuși să subsiste, în mod subtil, ceva ca un ecou îndepărtat: ca o amintire, o nostalgie, o melancolică asemănare. Era oarecum aidoma ca la Schönberg, care lăsa să subsiste ceva din relațiile tonale, voit sau nu, în toate lucrările lui atonale dar încă nu seriale, ca de exemplu *„Cartea Grădinilor suspendate"*.

Scanned with OKEN Scanner

În 1950, a apărut prima capodoperă a lui Pierre Schaeffer, care a rămas cea mai celebră și este încă și azi universal cunoscută *„Simfonia pentru un om singur"*. Această lucrare este rodul unei colaborări a lui Schaeffer cu primul dintre marii săi colaboratori, *Pierre Henry*, despre care se va vorbi ceva mai departe. Henry, care se alăturase muzicii concrete de la primele încercări ale lui Schaeffer, era indubitabil de formație muzicală clasică : percuționist, premiul întîi al Conservatorului din Paris în această specialitate, a lucrat și cu Messiaen. Dacă rolul lui pare să fi fost neînsemnat în căutarea și punerea la punct a obiectelor sonore care au format baza simfoniei, rolul lui a fost fără îndoială esențial în structurarea pur muzicală a diferitelor mișcări, în număr de zece. Dușmanii lui Schaeffer au găsit aici o nouă armă pentru a-l ataca ; au mers pînă acolo încît au spus că autorul lucrării era numai Pierre Henry. Aceasta nu era adevărul, căci, așa cum spune dictonul „calomniați, calomniați, întotdeauna rămîne ceva". (Beaumarchais. n.tr.). Important este că nu numai ideea fundamentală, ci și atmosfera, semnificația fiecărei mișcări ca și traducerea lor sonoră îl au pe Schaeffer, numai pe Schaeffer ca autor.

Ca toate capodoperele și aceasta are o sursă autobiografică. Se poate merge mai departe și spune că însăși muzica concretă își are originea în viața lui Schaeffer. La această origine stă nenorocirea care l-a lovit cînd, tînăr căsătorit, și-a pierdut soția într-un accident de automobil ; ședea lîngă el ; el conducea, și s-a încăpățînat să gîndească că acest accident mortal avusese drept cauză o manevră greșită, că deci era răspunzător.

După această tragedie, neputînd sta acasă, își petrecea ceasuri interminabile în acele studiouri ale străzii (Universității unde se înființase, cu puțin înainte, Clubul experimental al Radioului, a cărui direcție i se încredințase. Aici scotocind în Pyralurile folosite, apoi în benzile aruncate pe jos și care nu mai serveau la nimic, a făcut, aproape fără să-și dea seama, primele experiențe. Aceasta îl ajută să se gîndească la altceva, să treacă peste momentul teribil care-i trezea mereu amintirea nenorocirii, imaginea catastrofei. Și foarte repede, curiozitatea lui se deșteaptă; ceea ce nu era decît un joc, oarecum disperat,



Scanned with OKEN Scanner

totuși numai un joc, deveni un mijloc de a crea o altă lume, de a fugi din aceea în care se găsea, prin meditație și acțiune.

„Simfonie pentru un om singur“ : titlul este revelator ; un om singur își evoca viața, își povestea singurătatea, își striga disperarea. În afara materialului provenind din zgomote sau diverse instrumente de muzică, vocea umană este întrebuințată aici în toată goliciunea ei : contrastul între pasajele în care descifrarea surselor sonore devine imposibilă și cele în care vocea, prin strigăt, geamăt, horcăit, strălucește în primul ei adevăr constituie una din marile descoperiri ale acestei compoziții a cărei bogăție și putere expresivă sunt imense. Pierre Henry a contribuit categoric la punerea ei în pagină ; dar toate acestea proveneau din străfundurile unui suflet încă rănit în forțele lui vitale, care încerca să-și construiască o viață nouă, aceea în care amintirea nu va mai fi o stavilă pentru descoperirea misterului unui univers nou.

Un coregraf de geniu, Maurice Béjart, avea să se ocupe de această lucrare ; ea i-a inspirat un balet care a afirmat proaspăta lui reputație, și cu care a făcut înconjurul lumii. Pentru Schaeffer un nou prilej de a fi atacat ; nu era altceva decît o muzică pentru balet ! Ei da, o muzică pentru balet, care ar fi putut fi compusă special pentru a fi transpusă în spațiu. *„Petruška“* și *„Sărbătoarea primăverii“* sunt și ele partituri pentru balet. Iar din ziua cînd Béjart a creat *„Simfonia pentru un om singur“* la Théâtre de l'Etoile, la Paris, și a fost dansată în fața unei săli cu aproximativ șapte spectatori la fiecare reprezentație, în pofida unei critici excelente, multe alte muzici pe bandă s-au născut special pentru dans, și au confirmat valoarea ei pentru realizarea teatrală.

Teatrală, și nu numai coregrafică ; căci, în 1953, era creată prima operă concretă *„Orfeu“*, semnată tot de Schaeffer și de Pierre Henry, și a cărei primă versiune, prezentată la Festivalul de la Donaueschingen, a stîrnit urletele cercurilor muzicii de avangardă care-i acuzau pe autori de amatorism. Adevărat, erau în această versiune naivități, în deosebi în părțile non-concrete, în cînt și în fragmentele instrumentale, ca de pildă într-un duo pentru vioară și pian

Scanned with OKEN Scanner

care-i făcu să hohotească pe partizanii exclusivi ai electroniștilor din Köln. Versiunea definitivă a operei, prezentată doi ani mai tîrziu la Paris de Maurice Béjart, a fost, dimpotrivă, un triumf. Din această versiune au dispărut multe pagini non-concrete ; partea imprimată pe bandă, a fost însă lărgită, îmbogățită. Pe scurt, opera concretă tindea foarte mult spre balet. Béjart făcea, în acea vreme împreună cu compania lui, primul său mare turneu, cînd fu exploatat într-un mod rușinos de cîțiva din acei negustori de talente și de carne vie care îndrăznesc, în zilele noastre, să se numească impresari. Totuși, chiar găzduiți în hoteluri care erau adevărate maghernițe, fără hrană în timpul zilelor de transport în autobuze, dansînd seară de seară după asemenea călătorii, pornind mai departe a doua zi în zori, compania a putut atunci — grație geniului lui Béjart și a curajului neînfricat al trupei galvanizată de personalitatea șefului ei — să-și stabilească o reputație internațională. Acest turneu a fost organizat în Belgia, și în Belgia la Theâtre de la Monnaie, Béjart a găsit în sfîrșit o bază materială și condiții de lucru demne de el. „Orfeu", încă înainte de a fi prezentat în Belgia, era o capodoperă a stilului lui Béjart pe care aș numi-o simfonică, în opoziție cu operele anterioare, de tipul *„Simfoniei pentru un om singur"* care erau de stilul și dimensiunile muzicii de cameră.

Tocmai în legătură cu acest *„Orfeu"* avea să izbucnească conflictul foarte violent care a dus la despărțirea lui Schaeffer de Pierre Henry. Schaeffer era un cercetător, un pasionat al studioului, Pierre Henry era un om al relațiilor publice, un om de teatru. Henry a imprimat, în studiourile Radioului, al căror șef era Schaeffer, cîteva benzi pentru întreprinderi de spectacole sau pentru filme, într-un stil care se baza înainte de toate, pe efecte exterioare pe care Schaeffer le disprețuia, și a căror responsabilitate nu voia să și-o asume. L-a gonit deci pe Henry de la Radio, în adevăratul sens al cuvîntului și înainte ca acesta din urmă să găsească comanditari particulari ca să-și creeze instrumente noi de lucru, a trecut prin zile grele. Salvarea lui definitivă, succesul lui de creator i-au venit tot de la Bejart, care-l iubea și avea încredere în el.

Scanned with OKEN Scanner

În 1961, trecuseră șapte ani de la cearta cu Schaeffer. Pînă atunci Pierre Henry nu produsese decît lucrări de dimensiuni reduse și de o importanță minoră, „interzise la Radio" ceea ce îl condamna la audiții mai mult sau mai puțin confidențiale și în cele din urmă la tăcere. El a compus atunci, marile sale balete pentru Bejart. Acest fost elev al lui Messiaen, născut în 1927 la Paris, a devenit la rîndul lui un fel de Messiaen al muzicii pe bandă. Și au urmat baletele : *„Voiajul"*, pe care Béjart l-a creat la Köln în 1962, *„Variațiuni pentru o poartă și un suspin"* (1963), o lucrare de o duritate sonoră teribilă, experimentală, căreia îi corespundea un balet al lui Bejart care cunoscuse un triumf la festivalul de la Avignon din 1967 și care stabilea sinteza între lucrările pentru teatru ale lui Pierre Henry și cele pentru concert. Căci aceste opere nu mai erau pur concrete, erau departe chiar de a fi, făceau tot mai mult apel la generatoare. Sinteza concretului și a electronicii se înfăptuise între timp, și Pierre Henry profita, în mod firesc, de aceasta.

Această sinteză, în formele ei încă destul de primitive, a fost, am mai spus-o, opera electroniștilor din Köln, îndeosebi a lui Stockhausen. Dar abia la Paris, în studiourile Radioului, cercetările au fost împinse pînă la ultimele lor consecințe, de aici și-a luat Boulez exemplele. Schaeffer își publicase marile lui studii teoretice : *„În căutarea unei muzici concrete"* în 1952 și *„Spre o muzică experimentală"* în 1957. *„Tratatul de obiecte muzicale"* a fost, în 1966, uriașa și definitiva sinteză a tuturor cercetărilor întreprinse timp de douăzeci de ani. În sfîrșit, în 1967, *„Muzica concretă"* în colecția *„Que sais-je ?"* din *Presses Universitaires de France*, aceasta înseamnă că muzica pe bandă, noul univers sonor, intra în domeniul public.

În acest timp, Clubul experimental din rue de l'Université se transformase în *„Groupe de recherches"* și se instalase în studiourile Pierre Bourdan din Avenue du Recteur-Poincaré. Acolo, după 1955, Pierre Schaeffer a întemeiat una din cele mai strălucite și originale școli de compozitori francezi și străini care, tineri și mai puțin tineri, veneau să se inițieze în tehnicile electro-acustice, făcînd stagii în timpul cărora erau, modest dar efectiv, la adăpost de orice griji materiale. În decursul acestor stagii, fiecare trebuia să-și dovedească

Scanned with OKEN Scanner

aptitudinile, sub forma unor lucrări la început cu caracter de exerciții, cărora le urmau adevărate creații. Ca la început toți marii dascăli, personalități cu stiluri și temperamente diferite, au venit să se formeze la Schaeffer. Unii au părăsit muzica „vie" pentru a se consacra muzicii electro-acustice ; alții — și aceștia erau poate cei mai buni și mai originali — au combinat și continuă să combine ambele discipline. Desigur, nu orice stagiar al lui Schaeffer era un geniu, e cît se poate de firesc ; dar toți, sub autoritatea unui maestru implacabil de sever, care îi urmărea cu o atenție tenace, făceau tot ce puteau pentru a-și însuși tehnica creației și, lucru capital, pentru a o duce mai departe. Din 1968, autoritatea lui Pierre Schaeffer a crescut și mai mult datorită angajării lui la Conservator, unde o clasă de muzică electronică a fost creată anume pentru el. Lupul din stînă, departe de a-și schimba părul și a se asimila cu oile tradiției, a scărmănat aprig tradiția și a primenit aerul în Conservator, ca și Messiaen la începuturile lui. Și, ca și Messiaen, a dovedit că, de-a lungul anilor, energia, vitalitatea și eficacitatea lui nu aveau să scadă. Dar terenul unde s-a format și de unde a muncit a rămas, ca și înainte, tot acel *Groupe de recherche* unde și azi continuă să se specializeze, mereu, unii din muzicienii cei mai importanți ai zilelor noastre, pe care trebuie să-i pomenim acum.

Desigur, și în această evocare nu există limite și se pot cita zeci de nume sau se poate risca o serie de nedreptăți necitîndu-le. Dar așa cum s-a procedat și cu alte categorii de muzicieni cu alte tendințe și alte limbaje, trebuie totuși făcută o selecție.

François Bayle este unul din cei mai tipici reprezentanți ai universului electro-magnetic. Născut la Tanstave, în Madagascar, în 1932, venit de tînăr la Paris, a lucrat sporadic cu Messiaen ; la Darmstadt a urmat cursurile lui Stockhausen. A compus lucrări de muzică „vie", cum e numită ca, de pildă, *„Accentul Secretului"*, pentru contralto și șapte instrumente, pe versuri de Marcel Lecomte, lucrare rămasă aproape necunoscută. A compus și lucrări pentru bandă magnetică și diverse instrumente, așa cum aveau să facă cei mai importanți reprezentanți ai mișcării electro-magnetice. Ca,

Scanned with OKEN Scanner

de pildă, în „*Trei portrete ale Păsării-care-nu-există*“, în care banda este înconjurată de un cor, un oboi și un clavecin sau ca în „*Arhipelag*“, unde banda este însoțită de un cvartet de coarde. Este greu să judeci opere pe care, practic, nu le auzi niciodată ; cu atît mai mult cu cît, odată în prezența benzii magnetice, o „lectură“ a partiturii nu mai este posibilă. Ne este îngăduit, pe de altă parte, să constatăm că de mulți ani Bayle pune accentul înainte de toate pe compozițiile sale electro-magnetice pure. Și aici valoarea lui e mare, căci este unul din cei care se exprimă cu o deosebită forță în acest limbaj nou. Din acest punct de vedere „*Spații nelocuibile*“ este o capodoperă. Elementele fantastice pe care le-a spicuit din Jules Verne, i-au permis să creeze o adevărată lume electro-acustică de o extraordinară plasticitate a peisajelor evocate, cuvîntul „peisaj“ trebuind luat în dublul sens de lumi exterioare și de viziuni interioare care se întrepătrund atît de intim încît hotarul între amîndouă se șterge.

În afară de activitatea sa de compozitor, François Bayle se consacră de mai mulți ani activității de director și de organizator al „Grupului de Cercetări“, activitate supervizată de la distanță de Pierre Schaeffer. În această muncă rolul lui este considerabil și de o intensitate, de o eficacitate enormă. Susținut, bineînțeles, de Societatea de Radiodifuziune, grupul dă un număr considerabil de concerte, cam treizeci pe an. Lucrările prezentate la aceste concerte aparțin, în marea lor majoritate membrilor activi ai grupului care, în principiu, le elaborează într-o deplină independență unii față de alții : dar ținînd seama că în studiourile grupului domnește o ambianță foarte specială, de colaborare și în același timp de concurență, nu ne este interzis să presupunem că cel puțin o parte din lucrări sunt rodul, dacă nu chiar al unei creații specific colective, cel puțin al unui amalgam foarte subtil, al unor „lucrări auzite“ și al unor influențe acceptate cu sau fără voie. Totuși, posibilitățile imense ale limbajului electro-acustic lasă un cîmp destul de larg celor mai buni stagiari și Grupului să reușească să-și creeze un limbaj categoric personal. Nu e mai puțin adevărat că la concertele Grupului deșeurile sunt de fiecare dată, mari : dar aceasta se întîmplă și la un concert de muzică nouă de tip obișnuit.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Bayle, în ipostaza de creator, are un stil mai curînd orientat spre interior, **Luc Ferrari**, născut la Paris în 1929, este un gînditor și compune cu „toate pînzele sus". Este un fel de Paul Méfano al muzicii electro-acustice. Beneficiind de o formare tradițională destul de solidă, a fost din 1948 pînă în 1950 elevul lui Cortot și al lui Honegger la Școala Normală de Muzică din Paris, apoi din 1953 pînă în 1954 s-a îndreptat, ca atîția alții, ca mai toți din generația lui, spre Messiaen. Intrînd la *„Groupe de Recherche"* chiar de la constituire, a fost de atunci și pînă azi unul din reprezentanții lui cei mai iluștri. S-ar putea spune că are, întocmai ca și Bayle, dar într-un stil cu totul diferit, un suflet electroacustic, așa cum Chopin a avut un suflet pianistic, ceea ce înseamnă că el se exprimă cel mai bine și, de altfel, aproape exclusiv, în limbajul electroacustic. Lucrările lui, ca aproape toate ale camarazilor săi electroacustici, sunt în același timp — și pe bună dreptate — celebre în mediile celor interesați de această tehnică și aproape necunoscute de cei care nu privesc muzica electro-acustică decît cu o mare neîncredere sau chiar refuză să se inițieze în tainele ei și să se familiarizeze cu ea.

În această privință, se produce un fenomen foarte specific. Muzica electroacustică este înainte de toate o lume organic, tehnic legată de difuzarea radiofonică. Auditorii care acceptă să se ducă într-o sală unde se prezintă lucrări electroacustice sunt, proporțional, foarte puțin numeroși comparați cu cei care se interesează de muzica epocii lor în genere. Este adevărat că, aici, se ivește o problemă serioasă : anume ce a trebui să asculți o muzică pe care nu o vezi, pe care o auzi numai. Stravinski spunea că muzica este totdeauna un spectacol și este foarte adevărat (făcînd, desigur, abstracție de teatrul liric). Această audiție oarbă cere un efort de concentrare pe care foarte puțini, chiar printre amatorii cei convinși, sunt dispuși să-l facă, de care poate că nici nu sunt în stare. În afara unei săli de spectacol, știm din experiență că în timp ce ascultăm acasă un disc, îl privim cum se învîrtește; a asculta la radio este mai greu, fiindcă aparatul de radio nu ne oferă un spectacol și obosim repede uitîndu-ne tot timpul la aparatul deschis. De altfel, ascultatul, în genere neatent al radioului, degradîndu-se pînă la a deveni un simplu fundal

Scanned with OKEN Scanner

sonor chiar cînd e vorba de lucrări celebre, se datorează numai faptului că nu „vedem" cum „se face" muzica. Rezultatul e că lucrări ca *„Tautologos I"* și *„Tautologos II"*, din 1961, ale unui compozitor de talia lui Ferrari, apoi *„Und so weiter"* — adică *„Și așa mai departe"* — titlul german datorîndu-se faptului că Ferrari se afla atunci la Berlin — pentru patru piese magnetice și un pian electronic (1966), lucrări de o remarcabilă bogăție a invenției și dovedind un temperament de mare forță — nu izbutesc să se impună unui auditoriu mai larg, nici chiar unuia partizan al muzicii moderne.

Absolvent al Școlii Normale Superioare, profesor docent în litere, **François-Bernard Mâche**, născut în 1935 la Clermont-Ferrand, este gînditorul muzicii electroacustice, diferit în același timp și de Bayle și de Ferrari. Lucrărilor celui dintîi el le tăgăduiește vraja magică, lucrărilor celui de al doilea — toate aspectele exterioare, spectaculare. Ca și camarazii săi, a lucrat cu Messiaen, apoi, începînd din 1955, aproximativ zece ani în cadrul „Grupului experimental" dar fără a se integra deplin, de ar fi și numai din pricina orarului pe care i-l impunea calitatea sa de profesor. În demersul lui electroacustic există ceva care ține de o anumită metafizică : mînuind suveran elementele tehnice ale limbajului, pentru nimic în lume n-ar accepta ca aceste elemente și organizarea lor rațională să aibe întîietate asupra unui anumit fluid vital la care năzuiește înainte de orice. Despre lucrarea sa din 1963 *„Țara de foc"*, singur spunea că era o „lucrare informală, contemplativă, care a evitat organizarea oricărui limbaj. În 1965 compune *„Sunetul unei voci"*, în 1966 *„Noapte albă"* — care — prin înseși extremele la care este împinsă spre ceea ce am numit refuzul oricărei organizări tehnice, se află dincolo de orice limbaj. Nu numai că limbajul muzical pe care tehnica electro-acustică în infinita ei diversitate îl poate creea este negat în întregime ; aceste lucrări sînt totodată o dovadă a gîndirii lui Mâche asupra limbajului organizat în sine, deoarece întrebuințează în ele cuvîntul și fragmentul de cuvînt ca elemente, ca singure elemente pentru constituirea abstractă a lucrărilor. Pentru un profesor de literatură, asta înseamnă negarea orgolioasă și tainic deznădăjduită a valorii intrinsece a limbajului or-

ganizat și a puterii lui de comunicare. Și tot în același spirit sunt compuse anumite opere în care muzica „vie" își face reapariția, cum sunt cele două „*Canzone*" din 1967, una pentru șapte alămuri, cealaltă pentru cinci voci mixte, sau încă „Ritual de uitare" din 1969, pentru douăzeci de instrumente de suflat și bandă magnetică. Poate că aceasta e capodopera unui muzician profund paradoxal, căci acest creator autentic încearcă, printr-o intensitate de limbaj și de expresie imense, dacă nu totdeauna realizate exterior, să „uite totul", pentru a regăsi, poate, sensul acelui „tot" care acoperă și deseori distruge.

Ivo Malec este, incontestabil, muzicianul cel mai important din Grupul experimental și aceasta, fără îndoială, fiindcă în afara talentelor sale personale, era un muzician complet de tip tradițional cu mult înainte de a-l fi întîlnit pe Pierre Schaeffer.

Desigur, de această „perioadă de dinaintea potopului", cum o spune mai mult sau mai puțin în glumă, nu-i prea place să-și amintească și pentru valoarea lui actuală n-a mai rămas nimic din ea. Fapt este că, născut la Zagreb, în 1925, Malec era un fiu al acestei Iugoslavii căreia i-a trebuit mai mult timp să se detașeze pe planul culturii. Elev al Școlii de muzică, a fost, și el, un „muzician al folclorului". Totuși, a mai fost și altceva: un muzician ancorat în viață, în practică, care primise, pe planul scriiturii, o educație completă, ca și pe planul formației zilnice a profesiunii de muzician. Malec a fost timp de mai mulți ani director și prim șef de orchestră al Operei din Zagreb; și se cuvine, dintr-un dublu punct de vedere, să ne oprim asupra acestui adevăr istoric.

Zagreb, vechiul Agram, era înainte de 1918 un oraș important al monarhiei austro-ungare. Caracterul național eteroclit al Austro-Ungariei favoriza descentralizarea artistică, așa cum o favorizase în Germania extrema dezmembrare a imperiului născut din tratatul de la Westfalia din 1648. Această descentralizare a avut ca rezultat că într-un oraș ca Zagrebul, viața muzicală locală avea o mare importanță, cu foarte puțin mai prejos decît la Praga sau la Budapesta și că această viață artistică era de un nivel din cele mai respectabile. Acest nivel s-a men-

Scanned with OKEN Scanner

ținut, în primul rînd, în timpul perioadei dintre cele două războaie mondiale, căci obiceiurile erau solid implantate și dețineau loc de frunte prin valoarea generală a civilizației sale. De altfel, în timpul acestei perioade dintre cele două războaie și chiar mai tîrziu, Viena continua să recurgă la acest rezervor de talente din care, pe vremuri, cele mai remarcabile se îndreptau într-acolo; de ajuns să ne amintim, de pe afișul Operei din Ring, nume ca Jurinac, pentru a găsi o confirmare.

Instalat la Paris, fără să rupă cu țara lui al cărei cetățean continuă să fie și unde își petrece regulat toate vacanțele, Ivo Malec era un dirijor a cărui profesiune însemna încununarea unor studii muzicale clasice complete. Totuși, Malec nu era un dirijor care compune ; era un compozitor care dirija bine, dar pe care totul îl îmboldea să-și schimbe stilul și atitudinea pe planul creației. Că dirija bine, a dovedit-o, de atunci, anume în Franța, unde i-a uimit pînă și pe prietenii lui cînd l-au văzut pentru prima oară la pupitru. Și puțin timp după aceea, a compus opere deopotrivă de pasionante pe plan instrumental ca și pe plan electroacustic.

El a continuat să se ocupe mai mulți ani de „Bienala" din Zagreb, fiind de altfel unul din inițiatorii ei. Această „Bienală" a făcut ca muzica dodecafonică, muzica electroacustică să pătrundă și în Iugoslavia.

Sosit la Paris, Malec, lipsit de mijloace materiale, a fost primit frățește de Henry Dutilleux, la ușa căruia se dusese să bată. Dutilleux l-a pus în legătură cu cercurile muzicale pariziene, în măsura în care Malec cunoștea deja cîțiva reprezentanți notorii. Așa l-a întîlnit pe Pierre Schaeffer, în care a recunoscut, întotdeauna, în mod public, maestrul.

Este, în această recunoaștere, ceva deosebit de patetic. Dușmanii lui Schaeffer nu s-au sfiit să-i spună lui Malec că patronul Grupului experimental nu fusese, la început, un muzician profesional; de altfel, Malec putea să-și dea singur seama de acest lucru, căruia nu-i va acorda nici o importanță, de altminteri. Instinctiv a recunoscut pe dată valoarea și anume valoarea muzicală a descoperirilor și experiențelor lui Schaeffer. Cu modestie, s-a înscris la școala acestuia, urmînd disciplinat toate gradele stagiului impus tuturor, fie ei

Scanned with OKEN Scanner

muzicieni profesioniști sau nu. Această aventură a început în 1955 ; căci pentru Malec era o aventură să se introducă în această nouă lume sonoră. A avansat în ea prudent, pas cu pas, și după doi ani, în 1957, i-a oferit maestrului său „*Mavena*", primul lui eseu electroacustic terminat. Au urmat altele, în care Malec se arăta tot mai stăpîn pe arta lui și unde apăreau deja caracteristicile stilului său personal. În 1961, vor fi „*Reflexe*" și, în aceeași epocă, „*Dahovi*". Acesta este un cuvînt croat, care înseamnă „suflu". Lucrarea se baza într-adevăr pe zgomotul, la început imperceptibil, al respirației omului. I s-au cerut transformări în care Malec urma să țină seama de necesitățile și legile structurilor muzicale tradiționale. Aici era forța lui care, în mod ciudat, îl deosebea de alți muzicieni profesioniști adepți ai muzicii electroacustice și care se simțeau obligați să facă tabula rasa din trecut și de cunoștințele lor. Malec, dimpotrivă, a ținut foarte mult seama de acest trecut, de aceste cunoștințe. În „*Dahovi*", ideea fundamentală a unei sinteze este vădită, mai ales la acest stadiu, cunoscînd evoluția ulterioară a muzicianului.

Chiar în aceste timpuri eroice, Malec nu avea să renunțe la scriitura pur orchestrală. Evident, într-o lucrare ca „Mișcări colorate" din 1959, dispăruse atît scriitura, cît și stilul dinainte. Nu era însă o imitație fadă a scriiturii occidentale a timpului. Nu era un superserialism — iar dacă timbrul avea un rol esențial — așa cum arată și titlul — el continua să-și păstreze echilibrul în raport cu ceilalți parametri" ai lucrării. După „*Dahovi*", după un „*Dahovi II*", a urmat în 1963 „*Sigma*" pentru orchestră mare. Ernest Bour a dirijat în premieră la Baden-Baden, a reluat-o aproape pretutindeni, a înregistrat-o. Era o primă consacrare, amplu justificată.

Sinteza, vag perceptibilă în „*Dahovi*", devine, în „*Sigma*" evidentă. Malec, muzicianul, compozitorul, avea ambiția să apropie cît mai mult cele două lumi ale muzicii instrumentale și electroacustice. Le va contopi cu totul cîțiva ani mai tîrziu, în lucrări în care cele două mijloace de expresie sunt utilizate simultan. Făcuse, de altfel, o primă încercare, încă înainte de „*Sigma*", în 1962, cu „*Tutti*" pentru orchestră și bandă mag-

Scanned with OKEN Scanner

netică. „*Tutti*“ — „Toți“ — însemna că cele două universuri erau prezente în lucrare. Erau, dar se deosebeau totuși; le puteai distinge, recunoaște...

Ascultînd „*Sigma*“ pe disc, și fără să știi dinainte că e vorba de o lucrare pur instrumentală, poți crede că e vorba de o lucrare electroacustică. Nu numai similitudinea este uimitoare, în plan sonor, dar stilul și desfășurarea aparțin unei lumi noi. Este o pagină valoroasă pentru orchestră, o orchestră păstrînd toate prestigiile posibilităților ei polifonice, dar cu o polifonie atît de strîns înnodată în toate elementele ei, încît capătă aspectul unei imense continuități, unde sunetul unificat urcă și coboară ca valurile mării, care sunt, după cum se știe, formate din milioane de picături, dar pe de-antregul contopite și din care numai spuma strălucitoare lasă să apară, fugitiv, cîteva particule. Ne vom întreba : unde este interesul să fie așa ? Este, tocmai, în voința pasionată a creatorului de a depăși hotarele, categoriile și de a ajunge să construiască o lume unde nu va mai fi decît o singură muzică, cu toate sursele amalgamate pînă la a deveni de nerecunoscut.

Pentru televiziune, Grupul experimental a făcut o serie de filme care sunt tot atîtea capodopere, sub titlul general „*Marile repetiții*“. Printre ele este unul care-l arăta pe Scherchen la biserica Saint-Roch, repetînd „Arta fugii“ ; un altul pe Stockhausen repetînd „*Momente*“ la Radioul din Köln. Plimbîndu-se, muzicienii vorbesc, își destăinuie gîndurile lor intime. Malec asista la repetiția lucrării sale „*Lumina*“, pentru coarde și bandă magnetică, un exemplu desăvîrșit al stadiului la care ajunsese între timp. O scenă, mai mult decît cele ale etapelor repetiției era caracteristică omului și muzicianului ; era aceea cînd în mijlocul unei grădini împădurite, șezînd la rădăcina unui pom, Malec, strivind distrat o sămînță de floare între degete, spunea, cu privire în depărtări : „Va veni un timp cînd nu vor mai fi compozitori, cînd nu va mai fi nevoie de ei ... cînd întreaga natură va cînta pentru oameni, iar aceștia vor cînta împreună cu ea...“. Era universalizarea „vîntului prin arbori“ de Debussy, reîntoarcerea muzicii la universul din care apăruse.

Scanned with OKEN Scanner

„*Sigma*“ era etapa decisivă pe calea împlinirii. Aceasta avea să se materializeze în mai multe capodopere, îmbinînd muzica instrumentală cu muzica electroacustică, pînă la a se contopi, de astă dată într-o intimitate din cele mai profunde, mai complete. În iunie 1966, Colette Herzog, Francis Pierre și Ivo Malec, la comenzile benzii, creau „*Cantata pentru ea*“, pentru soprană, harpă și bandă magnetică, la Studioul 105 al Radiodifuziunii pariziene. Aceiași interpreți aveau să prezinte lucrarea, în anii următori, în capitalele muzicale și în cadrul unora din cele mai mari festivaluri din Europa : „*Cantata pentru ea*“ va fi primită peste tot cu același imens succes. În mai 1967, Ernest Bour, Pierre Rousseau și Orchestra Națională creeau „*Oral*“ la Bienala de la Zagreb ; ca și pentru „*Cantată*“, succesul a fost imens și avea să fie confirmat la Baden-Baden, de mai multe ori la Paris, și în cele din urmă la Berlin. În septembrie 1969, Rudolf Baumgartner în fruntea formației sale „*Festival Strings*“ crea „*Lumina*“ la Lucerna, tot cu Ivo Malec la mixaj, și a înregistrat, în fața publicului foarte potrivnic al festivalului acestui oraș, un triumf care a mers pînă la delir, în așa măsură încît întreaga lucrare a trebuit bisată. Este adevărat că printre locatarii palatelor de pe malul lacurilor celor Patru Cantoane, printre marii burghezi veniți poate în număr mai mic ca de obicei, din Bâle, Zürich, din Lausanne și din alte locuri, Othmar Fries, directorul administrativ al Festivalului, amestecase cu multă abilitate tineri auditori, studenți pasionați ai muzicii moderne, care profitînd de bilete cu preț redus, veniseră nu numai din Lucerna, dar aproape din toate orașele mari ale Elveției, fără a-i mai socoti pe cei care, cu rucsacul în spinare, se aflau în regiune în vacanță.

Din aceste trei lucrări, cea mai importantă prin dimensiunile ei, „*Oral*“, nu utilizează banda magnetică. Dar orchestra duce stilul și tehnica de compoziție din „*Sigma*“ la potențialul lor cel mai ridicat, la totala lor eficacitate : este o lume a lirismului și pasiunii extreme, a zgomotului și furiei, unde plutește textul recitatorului, alcătuit din extrasele uneia din cele mai importante cărți ale lui André Breton și a secolului, „*Nadja*“. Înseși cuvintele textului, rămînînd tot timpul perfect inteligibile, sunt folosite, în această lucrare, cu transformări ale duratei silabelor și timbrului vocal, ale înălți-

Scanned with OKEN Scanner

milor sonore și intensității, ca niște elemente de structură electroacustică; și exploatarea posibilităților tuturor „parametrilor" vocii reamintește de cea care se afla și la baza serialismului total al lui Boulez și al urmașilor săi direcți. Dar, departe de mecanizarea la care serialismul ducea în mod fatal, tehnica compozițională a lui Malec rămîne mereu profund legată de pulsația vitală a vocii umane, de imponderabilele ei, de „aleatoriile" ei neartificial provocate.

Cu „*Cantata pentru ea*" și „*Lumina*", Malec ajunge la coordonarea supremă a elementelor contribuind la structura fiecărei creații. În „*Lumina*", materia fundamentală a benzii este furnizată de chiar ansamblul coardelor, aceleași coarde care, de altminteri, sînt amalgamate in ea. Schimburile se desfășoară fluent de la ansamblul real la cel fixat pe bandă și invers. Prestația ansamblului real ajunge pînă la limita extremă a posibilității instrumentelor, o depășește pînă la deformarea sunetelor în sensul și spiritul unei transformări electroacustice, aceeași impusă coardelor înainte de sfîrșitul lucrării și după înregistrarea lor în vederea acestei operații. Cît despre bandă, i se întîmplă să abandoneze sunetele noi pe care procedarea electroacustică i le-a fixat pentru a suna așa cum ar suna, cîntînd normal, ansamblul real al coardelor. Rezultatul acestei munci de structurare în adîncime este o compoziție de o incomparabilă unitate a formei și esenței; universul sonor, în ansamblul lui este un cînt de poezie și lumină, acea lumină pe care titlul o anunță și care strălucește mult mai sus și mai departe decît al zilei, acolo unde lumina nu mai este niciodată amenințată de umbrele nopții.

Aceeași unitate de structură se găsește și în „*Cantata pentru ea*". Aici, harpa prezentă alături de voce a furnizat în prealabil materia benzii magnetice. Dar aceasta este transformată mult mai profund decît ansamblul de coarde din „*Lumina*", și nu lasă nici un moment să i se bănuiască sursa. Evantaiul este mult mai larg, învăluind și cuprinzînd vocea care constituie esențialul lucrării. Ea este solicitată cum sunt solicitate coardele în „Lumina", pînă la ultima limită a posibilităților sale, dar compozitorul nu i-a cerut niciodată să le depășească fiindcă a vrut să rămînă mereu ea însăși, în rea-

litatea și splendoarea ei. Această voce este o voce de femeie, și întreaga lucrare este un vibrant omagiu adus femeii și frumuseții sale transfigurate prin cînt. „Frumoasă e femeia : o sărbătoare". Cuvintele sînt ale lui Ivo Malec, cînd și-a prezentat lucrarea. Cu o supremă cochetărie, Ivo Malec cere uneori vocii să emită sunete de o extremă gingășie, de mister profund, sunete care lasă mușchii feței nemișcați, chiar și conturul gurii ceea ce dă atunci impresia că banda transmite sunetele. Astfel, vocea are dreptul să pătrundă în noul univers „pentru a vedea", oarecum ca un copil, această ființă de lumină care s-ar furișa noaptea ca să descopere misterele. Dar Malec a interzis contrariul : nici un sunet al vocii nu a fost înregistrat pe bandă, nimic din această voce nu a fost supus acțiunii mașinii. În felul acesta Malec proclamă superioritatea absolută a vieții asupra materiei în noul univers creat.

După *Cantata pentru ea*" și „*Lumina*", două alte lucrări au mai ieșit de sub pana lui Malec, și numai de sub pana lui deoarece în nici una din ele banda magnetică nu este prezentă : „*Lied*" pentru un nou ansamblu de coarde și voci feminine, din 1969 și „*Dodecameron*" pentru douăsprezece voci reale, din 1972. În „*Lied*" — titlul devine aproape derizoriu — Malec a încercat să transporte în întregime universul electroacustic în universul instrumental, cerînd acestuia să se asimileze integral. Ceea ce în „*Sigma*" rămînea o experiență, o experiență izbutită datorită posibilităților oferite de extrema diversitate de timbruri a unei orchestre mari, este un eșec în „*Lied*", unde experiența împinsă pînă la capăt s-a izbit de limitele instrumentelor melodice și umane care sunt coardele și vocile. Rezultatul acestor exigențe impuse de compozitor este o urîțenie a ansamblului sonor, rămasă, din fericire, pînă acum, unica excepție în opera lui.

Cu totul diferit este „*Dodecameronul*", compus de Malec la cererea lui Marcel Couraud pentru faimosul său ansamblu de doisprezece soliști de la Radio, pe care după prima audiție la festivalul de la Royan, acesta l-a purtat triumfal în lumea întreagă. Cercul să se fi închis oare ? În această lucrare Malec nu numai că se îndepărtează de banda magnetică, nu numai că renunță la universul infinitelor posibilități electroacustice, dar nu mai cere vocilor — aci la egali-

Scanned with OKEN Scanner

tate, șase voci de femeie și șase de bărbați — să-și părăsească domeniul. Desigur, virtuozitatea bine cunoscută a interpretelor sale i-a îngăduit să-și ducă exigențele foarte departe, obținînd, într-adevăr de la voci tot ceea ce vocea poate exprima din aventura umană cea mai tainică, mai intensă. „*Dodecameron*“ este unul din acele jocuri de cuvinte în care Malec, un artist în limba țării sale de adopțiune, excelează. „*Dodeca*“ înseamnă în limba greacă doisprezece, adică numărul de artiști destinați să cînte cele douăsprezece voci umane ale lucrării. Cît despre „*Decameron*“, cine nu știe că, asemenea celor „O mie și una de nopți“, este o sublimare și o filozofie a iubirii? Din toate ființele vii care populează pămîntul, numai oamenii cunosc aceste mistere, numai ei pot să transforme în frumusețe ceea ce pentru restul lumii vii rămîne de nivelul dorinței primitive și funcționale. „*Dodecameronul*“ lui Malec este expresia sublimului erotic, comunicat de vocea umană care învinge totul, care anihilează mașina, recreează, numai ea — dar nu acesta era și cazul „Cantatei pentru ea“ ? — întreg universul sonor.

În ziua cînd Malec va compune o operă, va trebui s-o intituleze „*O mie și una de nopți*“.

Karlheinz STOCKHAUSEN

Karlheinz Stockhausen, născut în 1928 la Altenberg lîngă Köln, este personajul cel mai spectaculos, cel mai virtuoz al muzicii de „avangardă" de după 1945. El a reușit ceea ce Boulez nu a reușit, să știe să găsească întotdeauna, la momentul oportun : ieșirea din tunelul în care se afundase în mod provizoriu, dar cu o foarte mare convingere aparentă. Este un cameleon uimitor, și prin aceasta, *mutatis mutandi*, îl amintește pe Stravinski. Îi mai seamănă și prin virtuozitatea cu care știe să transforme muzica în bani. Alergînd în cele patru colțuri ale lumii de zece ani, împreună cu o echipă de muzicieni care au pus la punct o dată pentru totdeauna repertoriul, combină conferințele, cursurile, cu concerte, așteptînd să compună, întors acasă, lucrarea următoare — întotdeauna rodul unei comenzi — și să înceapă din nou înconjorul planetei. În Europa, în Japonia, în Statele-Unite, găsește peste tot partizani orbește convinși — fie că este vorba de o lucrare reușită sau de una imposibilă, nu are importanță. Necondiționalii, care-i rămîn credincioși pînă la fanatism, se numără în cazul lui cu miile ; și nu vorbesc decît despre cei care-l pot ajuta cu eficacitate, care-i organizează voiajurile, concertele, și care-l fac să fie plătit cît mai bine cu putință. Toate acestea ar fi în cele din urmă secundare dacă lucrările sale ar corespunde cu ceea ce spun despre ele, aprioric, agențiile lui de publicitate, amatori sau nu. Este însă departe de a fi cazul: deșeul, în ansamblul muzicii sale, este considerabil și nu se datorează, pentru cutare sau cutare lucrare, unei trecătoare și mai reduse facultăți de a crea —

așa cum era cazul pentru Milhaud, de exemplu, și chiar, odinioară, pentru Mozart — ci unor concepții elaborate și controlate cu rigurozitate, realizate minuțios și care, atît de des, întorc categoric spatele la tot ceea ce s-ar putea numi muzică.

Numai urmărind pas cu pas traiectoria și sinuozitățile acestei cariere surprinzătoare și deseori exasperantă putem defini omul, calitățile, defectele lui, în care se reflectă de altfel o întreagă mentalitate specifică unei anumite avangarde. Scopul, mărturisit sau nu, este succesul, de preferință condimentat cu vreun scandal, sau atît de incontestabil și necontestat încît chiar și triumful devine un scandal. Și, desigur, nu a existat niciodată, de cînd muzica a fost eliberată de caracterul ei exclusiv funcțional pe care l-a avut în evul mediu, un muzician care să nu-și dorească succesul, aprobarea mecenilor lui și, mai tîrziu, a publicului. Totuși această dorință nu intervenea decît mai tîrziu, odată opera concepută, compusă, terminată; concepția ei, compoziția ei, terminarea ei corespundeau unor năzuințe profunde, unor comandamente intime chiar dacă realizarea era condiționată de mijloacele materiale puse la dispoziția creatorului. Doar opera în sine conta și nu gloria și mai ales nu banii pe care urma să-i aducă. Eu nu spun că Stockhausen a fost întotdeauna lipsit de sinceritate, că i-a lipsit întotdeauna impulsul creator intim. El a trăit chiar, în tinerețe, la debut, momente de extaz în fața unor descoperiri pe care, dealtminteri, le va integra imediat în propria sa creație. A avut profesori, dar le-a întors repede spatele; foarte repede și-a luat zborul cu propriile lui aripi, avînd ca singură grijă, să depășească ceea ce se dovedea caduc, pentru a face ceva nou și original, pînă cînd acest nou și acest original se revelau la rîndul lor caduce, depășite, ieșite din modă.

Moda: iată un cuvînt, o noțiune care joacă un rol imens în această muzică de „avangardă" de după 1945. În primii săi ani mai domnea încă o relativă puritate: pe urmă, foarte repede, a devenit o întrecere între cine va găsi, cine va inventa altceva pentru a uimi, pentru a-i ului pe ceilalți. Toate mijloacele erau bune, pînă la cele mai absconse și în această căutare cvasi-disperată, unele exemple, venite de mai departe,

Scanned with OKEN Scanner

în timp, au jucat un rol funest, căci ele au contribuit puternic la nașterea acelui soi de ne-muzică care și astăzi mai întinează concertele de muzică nouă. Nu vom consacra în această carte un capitol special unui clovn ca John Cage, unui amator ca Charles Ives. Trebuie totuși să spunem cîteva cuvinte despre ei, de n-ar fi decît pentru a sublinia nimicnicia lor de funambuli sau de neputincioși servind drept cauțiune multor erupții „compoziționale" (pentru a vorbi ca răposatul Leibowitz).

Charles Ives, născut la Danbury în Statele-Unite, în 1874, mort la West Redding în 1954, avea totuși un simț ascuțit al realităților. Nu a pretins niciodată calitatea și rangul de muzician profesionist ; s-a îmbogățit deoarece, ca un bun american al timpurilor încă eroice, s-a lansat devreme în afaceri și făcea muzică numai la sfîrșit de săptămînă. Era, fără îndoială nevinovat de toată zarva stîrnită în jurul persoanei sale de „muzician" de unii tenori ai avangardei, născuți, cei mai mulți, cincizeci de ani după el. Nu s-a dat niciodată drept altceva decît un muzician de duminică ; că îi făcea plăcere acest lucru, treaba lui, nici aceasta nu ar fi prezentat vreun inconvenient dacă nu ar fi fost ridicat la rang de revoluționar și de precursor. Nu era nici una nici alta, nu era decît un amator. Dar să ni se spună că în cutare lucrare scrisă în 1894, el a inventat politonalitatea și poliritmia cu douăzeci de ani înaintea lui Milhaud și a lui Stravinski, asta e pur și simplu o mistificare ; era doar un neîndemînatic, care scria cu stîngăcie, din vîrful peniței. A ni se spune că, din 1900, compunea muzică atonală, înseamnă a falsifica grosolan adevărul, care este mult mai simplu : în ciuda unor vagi studii făcute cu un oarecare Horatio Parker, el n-a izbutit niciodată să asimileze și să aplice corect regulile armoniei clasice. Scria ce-i trecea prin cap, căci, mai mult ca sigur, nu pricepea nimic din ce scria ; într-o oarecare măsură „compozițiile" lui se înrudeau cu procedeul *„tasist"* (tehnică folosită de unii pictori abstracți care foloseau culoarea sub formă de pete. n.tr.), care avea să fie pus la loc de cinste, cincizeci și șaizeci de ani mai tîrziu, de un Earle Brown, de un Sylvano Bussotti și alți cîțiva. Charles Ives este de asemenea, situat la originea muzicii aleatorii, totuși nimeni nu

se încumeta să vadă în el un dodecafonist sau, mai mult, încă un precursor al serialismului integral căci, mai mult ca sigur, nu a scris nici o linie de muzică supusă acestor discipline. Ca să compună așa, ar fi trebuit să inventeze sau, mai tîrziu, să asimileze tehnicile lor foarte precise și regulile lor destul de draconice, lucru de care ar fi fost incapabil fiindcă era străin de tot ce însemna organizare în muzică.

Dezorganizarea, anarhia, haosul caracterizează „operele" lui Ives ; ori de cîte ori îi asculți una, din pagini, ești fie izbit de infantilismul lui, fie dezgustat de mîzga sonoră care ți se oferă cu puzderia ei de adjective ditirambice drept o prefigurare a universului spațial, stereofonic. Evidența a ceea ce îți este dat să auzi nu-i stînjenește însă pe toți cei pentru care, în orice caz, muzica nu se adresează decît în subsidiar urechii sau sufletului. Fără a mai vorbi de incredibila vulgaritate a anumitor „produse", de incredibila urîțenie pe care o proiectează în spațiu. Cu toate acestea, Ives a fost instalat în calitatea de precursor și nici unul din cei care aveau dreptul să fie socotiți așa nu au îndrăznit să protesteze, la început fiindcă opera lui era cu totul necunoscută, mai tîrziu, cînd s-au făcut unele înregistrări pe discuri, fiindcă era interesant să-ți descoperi un fel de girant pe care o inimaginabilă reclamă publicitară îl făcuse dintr-o dată ilustru.

Cazul lui **John Cage**, născut în 1912 la Los Angeles, este în același timp mai subtil și mai grav. Mai subtil fiindcă, la început, Cage a fost un ucenic muzician din cei mai serioși, care a studiat, în speță, cu Schönberg ; mai grav, fiindcă foarte inteligent, a știut să dea extravaganțelor lui un suport de logică și gîndire destul de impresionant. Unele din aceste extravaganțe, cele care la început erau oarecum infantile, ca „pianul preparat", au influențat în chip destul de fecund căutările în domeniul sonor ale unor tineri muzicieni. Metoda este bine cunoscută acum : ca să execuți o compoziție care comportă și un clavecin, dacă nu ai clavecin pui o foaie de ziar sub coardele pianului și obții timbrul unui clavecin, măcar în forma lui primitivă. Cage a împins foarte departe această inocentă înșelăciune, modificînd sunetele pianului,

Scanned with OKEN Scanner

strecurînd între coardele lui tot felul de obiecte din cele mai trăznite ; aşchii de lemn, fişii de cauciuc sau de metal, şuruburi, piuliţe, chiar şi tocuri de pantofi pentru a obţine transformări de timbruri uneori interesante. Din nefericire, o serie întreagă de compozitori au abuzat de acest procedeu şi au compus lucrări întregi în care foloseau toate aceste felurite manipulări, în definitiv destul de primitive. Nu ne este interzis să gîndim că procedeul, un moment amuzant dar repede obositor, de a ciupi direct coardele pianului în loc de a le face să vibreze în mod normal, este consecinţa logică a inventţiilor „pianului preparat" al lui Cage.

Dar cele mai primejdioase sunt speculaţiile pretins filozofice ale lui Cage asupra rolului timpului, deci şi al tăcerii, în muzică. Cage nu a inventat nimic : nu de pe urma „descoperirilor" lui muzica este o artă a timpului iar tăcerea face parte atît din timpul cît şi din discursul muzical. Dar cam acelaş lucru s-a întîmplat şi cu timbrul, din care mulţi tineri muzicieni aveau să facă elementul exclusiv al muzicii, ceea ce, în parte cel puţin, s-a datorat de asemenea lui Cage : se face muzică şi cu tăcerea dar nu numai cu tăcerea. Şi este tocmai ceea ce Cage a făcut în numeroase din „compoziţiile" sale, pentru pian mai cu seamă, dar şi pentru ansambluri instrumentale, în deosebi pentru cele destinate baletelor lui Merce Cunningham. La pian Cage a mers cu excesul pînă la mistificare: într-una din cele mai mari săli din New-York, cu prilejul unui recital, a stat cinci minute în faţa pianului fără să emită un sunet, lăsînt „să treacă timpul" ; „lucrarea" consta în această tăcere, întreruptă de zgomotul paşilor întîrziaţilor care îşi căutau locurile, de scîrţiitul fotoliilor, de foşnetul paginilor programelor. Unii au luat această glumă în serios : şi rumoarea protestelor care s-au produs în cele din urmă cînd Cage, impasibil, cu o faţă neclintită, ca de lemn, s-a ridicat de la pian, a declarat apoi *finalul* bucăţii pe care o „crease" atunci ! Despre acest eveniment, au vorbit ziarele din douăzeci de ţări, în primul rînd, cele din Franţa unde se ştie cîte eforturi trebuie să faci ca să publici cea mai mică informaţie muzicală. Acesta să fi fost rezultatul publicitar pe care îl urmărise Cage ? Nici de acest lucru nu poţi fi sigur, în aşa măsură căile „umorului" acestui personaj rămîn, în realitate, insondabile.

Oricum ar fi, Cage a contribuit mult la instaurarea modei muzicii aleatorii ; lucrarea sa „*Imaginary Landscape Nr. 4*“ din 1951, a fost „compusă“ pentru 12 posturi de radio diferite care emiteau simultan și, desigur, de fiecare dată, materia simultaneității era și ea diferită. „*Imaginary Landscape Nr. 5*“ din 1952 a fost compusă pentru 42 de înregistrări fonografice deosebite ! Am citit și am auzit considerații foarte docte asupra acestor glume zgomotoase în care, deodată, faimoasa tăcere nu mai are nici un rol. Coincidența datelor este tulburătoare fiindcă tocmai în acei ani Boulez și Stockhausen au făcut primele lor încercări de muzică aleatorie.

Am mai putea lungi catalogul clovneriilor lui Cage; la urma urmei numai de asta e vorba. Cage este un clovn, genial uneori. La *Hebbel-Theatre* din Berlinul de vest, cu prilejul unui festival din acest oraș, l-am văzut făcînd, în complicitate cu pianistul lui, un număr extraordinar, dezlănțuind, pe bună dreptate furtuni de rîsete. La final, Cage stătea culcat sub pian, celălalt era rezemat într-o rînă de capacul pianului și totul se rotea automat pe placa turnată a scenei. Pe o scenă fără placă turnată, Cage ar fi găsit desigur alt „gag“ pentru final. Și cine, dintre amatorii de muzică contemporană, nu l-a văzut pe scenă la *Théatre de la Ville* așezat la o masă, cu pipa în gură, corectînd fără întrerupere niște partituri în timp ce, alături de el, indescriptibila Cathy Berberian înfuleca dintr-un imens castron, un mănunchi de spaghete pe care le fiersese tot pe scenă, sfidînd toate regulamentele de protecție împotriva incendiilor. Tot o clovnerie, din cele mai izbutite. Nimeni însă nu se duce să caute exemple de muzică la răposații frați Fratellini, fără să mai vorbim de Grock. Comparația este foarte măgulitoare pentru Cage, fiindcă aceștia erau într-adevăr mari clovni muzicali. Cage este un clovn care, luînd muzica drept pretext, se exibă pe scenele teatrelor și sălilor de concert din lumea întreagă. Bineînțeles, a făcut incursiuni, mai ales între anii 1952 și 1959, și în muzica electroacustică, neinventînd nimic în acest domeniu dar profitînd de existența acestor tehnici noi pentru a-și bate joc de ele.

Printre „precursori“, mult mai complex este cazul lui **Edgar Varèse**, născut la Paris în 1883 și mort la New York în 1956. Cu lăcomie anexat de Boulez, de Stockhausen și de

Scanned with OKEN Scanner

toți emulii acestora, după 1945, el este un compozitor autentic. Și-a început ucenicia muzicală cu mult înainte de primul război mondial, la Paris cu Vincent d'Indy și Albert Roussel, la Berlin cu Ferrucio Busoni. La Paris, Massenet și Debussy, la Berlin, Mahler și Strauss s-au interesat de el și l-au încurajat. Se spune că și Romain Rolland s-a gîndit la el cînd a conceput personajul său romantic Jean Christophe. Între 1905 și 1914, a compus nu numai multe lucrări pentru orchestră dar și o operă : *„Oedipe și sfinxul"*, al cărei libretist nu era altul decît Hugo von Hofmannsthal. Apropierea datelor este impresionantă : în 1914, pe texte tot de Hofmannstahl, Strauss își și compusese *„Elektra"* și *„Cavalerul Rozelor"* și se pregătea să compună *„Ariadna la Naxos"* ! Dar toate lucrările lui Varése, anterioare lui 1914, au dispărut în chip destul de misterios, unele pare-se într-un incendiu, altele distruse chiar de Varèse. Oricum, chiar în timpul războiului din 1914—1918, reformat după un an de serviciu militar, Varèse s-a instalat pentru prima oară în Statele Unite ale Americii unde avea să facă tabula rasa cu trecutul. La început, deși în 1921 fusese fondatorul „Guildei Internaționale a compozitorilor", părea că vrea să părăsească muzica făcînd studii complete de inginerie în dubla specialitate a electricității și acusticii. Specialitate care l-a dus la problemele manifestărilor sonore. Reîntorcîndu-se la muzică într-o vreme cînd muzica electroacustică era încă departe de a fi inventată, a început să compună o întreagă serie de lucrări care, mai tîrziu, aveau să-l facă celebru și în care întîietatea o aveau sunetul pur și structura ritmică. Prima lucrare a fost *„Americile"*, pentru orchestră mare, pentru care i-au trebuit nouă ani ca s-o terminte (1920—1929). În ea mai persistă o anumită somptuozitate, un anumit delir straussian. Cu mijloace noi, ai putea spune că era un fel de adio definitiv muzicii de dinainte de 1914. Și, în toți acești ani, au fost compuse lucrările cu adevărat pure, lipsite de orice urmă a trecutului, a tradiției, în 1923 *„Hyperprismă"* pentru orchestră redusă și percuție și *„Octandru"* pentru șapte instrumente de suflat și un contrabas ; în 1925, *„Integrale"*, pentru orchestră redusă de suflători și percuție ; în 1927 *„Arcana"* pentru orchestră mare iar în 1931 *„Ionizare"*, pentru treizeci de percuționiști. Un sunet pur și structură ritmică : Varèse este cu adevărat primul, în secolul al XX-lea, care le-a tratat și izolat cu rigoare și lipsă

de complezență, neglijînd cu desăvîrșire ceea ce se mai putea întîmpla lăturalnic în muzica lui. A spune că a compus în chip atonal, cum s-a spus, nu are nici un sens fiindcă, tonală sau atonală, armonia nu l-a mai preocupat niciodată ; pentru el agregările sonore nu mai ascultau, pur și simplu decît căutări și descoperiri de timbru în timp ce melodia și polifonia serveau la constituirea structurilor ritmice.

În 1932, Varèse s-a întors în Franța cu gîndul unei reinstalări definitive. A încercat să-și „plaseze" muzica dar nu a izbutit decît în parte. A avut elevi, printre care și pe André Jolivet. Fără a-l imita servil, cum aveau s-o facă atîția „juni" după 1945, Jolivet, după cum am văzut, a asimilat în profunzime învățătura și pilda lui exemplară. În 1934, cînd se afla tot în Franța, Varèse a compus *„Ecuatorial"* în care, printre coruri, trompete, tromboane, pian, orgă și foarte bogate percuțiuni, își fac apariția și două Unde-Martenot ; era, indirect, primul contact al lui Varèse cu universul muzicii electronice. Cît privește experiența europeană a compozitorului, ea avea să se soldeze definitiv cu un eșec în 1936. Varèse s-a întors în America și nu a mai venit în Europa decît temporar, în 1951, ca invitat de Wolfgang Steincke la cursurile internaționale de la Darmstadt. Dar această scurtă revenire i-a prilejuit contactul cu Pierre Schaeffer și cu primele lucrări ale muzicii concrete. În studiourile Clubului de Cercetări din Rue de l'Université, cu ocazia unei noi scurte șederi la Paris, s-a înhămat la compunerea părții electroacustice a „Deșerturilor", lucrare ale cărei secvențe orchestrale alternau cu secvențe de muzică electroacustică și a cărei creație pariziană, la *Théatre des Champs-Elysées*, sub bagheta lui Scherchen, a stîrnit un scandal memorabil. Alte lucrări apăruseră înainte de *„Deșerturi"* ; *„Density 21,5"* pentru flaut solo, în 1936, titlul raportîndu-se la densitatea platinei, metalul flautului autorului ; *„Stadiu"* pentru cor, două piane și percuție în 1947. La Darmstadt, Varèse avea să-și încurajeze elevii la compunerea unei opere colective, pe jumătate improvizată, așa cum cerea moda vremii. Varèse n-a făcut însă niciodată o muzică propriu zis aleatorie: era prea constructivist pentru aceasta. Alte cîteva lucrări aveau să mai urmeze *„Deșerturilor"* : în 1958 *„Poem electronic"*, pentru pavilionul Philips al Expoziției Internaționale din Bruxelles ; în 1961 *„Noc-*

Scanned with OKEN Scanner

turnal" pentru soprană, cor și orchestră ; în 1965, anul morții — „*Noapte*" pentru soprană, opt instrumente de suflat, contrabas și percuție. Această ultimă lucrare a rămas neterminată.

Se va remarca, printre toate aceste lucrări în care domină intrumentele de suflat și de percuție, relativa frecvență a cîntecului, încredințat fie corurilor, fie soliștilor. Căci Varèse era un liric, și toată muzica lui este destinată să exprime, să sublinieze acest lirism. Iar acest lucru, ca și pentru Webern, tinerii muzicieni care se gîndeau că se pot referi la el ca să-și fabrice extravagențele lor glaciale nu-l înțelegeau, nu voiau să-l înțeleagă. Boulez nu și-a uitat niciodată lirismul. Și nici Stockhausen, în cea mai bună parte a operei sale ; acesta din urmă mai ales prin eșecul și absurditatea unora din experimentele lui, a încurajat, prin prestigiul lui, o parte a tineretului să se dedice numai acestui gen de experiențe, să-l exalte în detrimentul muzicii adevărate.

Totuși, Stockhausen începuse prin a face studii muzicale clasice foarte cuminți la Conservatorul din Köln, concomitent cu studii de literatură și de filozofie la Universitatea din același oraș. Încă din această perioadă, a auzit vorbindu-se de Schönberg și de marii lui discipoli, anume de Webern, căruia avea să-i acorde mai tîrziu o atît de mare importanță. În 1951 a urmat cursurile internaționale de la Darmstadt, unde a avut revelația faimosului studiu pentru pian de Messiaen «Mod de valori și de intensități». Partitura imprimată exista încă, dar Messiaen înregistrase el însuși cele „*Patru studii de ritm*" pe două discuri Columbia cu 78 de turații, comandate de Unesco. Adusesem aceste discuri la Darmstadt, unde țineam conferințe pentru muzica franceză, și le-am făcut ascultate de tinerii mei auditori, printre care se afla și Stockhausen. A fost imediat impresionat de „Mod de valori", m-a rugat să-i împrumut discul și l-a pus cred de treizeci de ori, timp de două zile, reflectînd și luînd note. Era uluit, căci recunoscuse demersul lui Messiaen către un modalism integral, pas hotărîtor — Boulez avea s-o dovedească curînd — spre serialismul integral. Hotărîrea lui Stockhausen era luată : va pleca la Paris, se va înscrie la clasa de analiză a lui Messiaen, despre care auzise,

frecventînd, un timp, pe Milhaud, mai mult însă pe Messiaen... și fiind foarte dezamăgit. Și-a dat imediat seama că Messiaen era departe de a face numai muzica anunțată în „*Mod de valori*". Cu atît mai bine, sau mai rău din punctul de vedere al lui Stocklausen: acest „*Mod de valori*", în creația lui Messiaen, nu era decît o excepție. Messiaen-ul acelui moment mai era încă autorul celor „*Trois petites liturgies*" și al Simfoniei „*Turangalîla*", a cărei analiză, în anul acela, tocmai o făcea în clasa lui. Înaintea ei fuseseră cele „*Vingt regards*" și „*Visions de l'Amen*". Orcare! Muzica era modală, puternic umbrită de tonalitate, acea tonalitate care provocase cearta cu Boulez. Cît despre „*Mod de valori*", Messiaen îl considera un joc destul de nevinovat și, mai tîrziu, s-a speriat, în sinea lui, cînd și-a dat seama că, din studiul lui, mai mult decît din Webern, s-a născut, trecînd prin Boulez, serialismul integral.

Din șederea la Paris datează disprețul ironic pe care Stockhausen avea să-l arate mai tîrziu față de Messiaen, chiar după ce Boulez se împăcase cu el. Totuși, Parisul i-a adus lui Stockhausen un lucru extrem de important: revelația muzicii pe bandă, deocamdată pur „concretă", a lui Pierre Schaeffer și a echipei sale. Curînd Stockhausen s-a arătat mult mai asiduu la Clubul experimental al Radiodifuziunii decît la cursurile lui Milhaud și Messiaen. A plecat la Köln și nu s-a mai întors la Paris. A adoptat atunci o dublă atitudine de dispreț: față de Messiaen și de întregul învățămînt tradițional, față de Schaeffer, pe care, de la început, l-a considerat un amator. La Radiodifuziunea din Köln în 1951, Herbert Eimert pusese bazele studioului de muzică electronică. Sub influența lui, Stockhausen a optat pentru generatoare și pentru serialismul total, serialism pe care Eimert, născut în 1897 la Bad Kreuznach, sporadic elev al lui Webern și, potrivit datelor, primul dodecafonist din R.F.G. nu-l practicase niciodată într-o producție, de altfel, destul de redusă și care nu prezenta un mare interes muzical. Aici însă se impunea iradiantul și iritantul exemplu al lui Boulez: trebuia să fie tot atît, dacă nu mai bun decît acest teribil muzician care invadase totul, despre care se vorbea tot mai mult, îndeosebi în R.F.G. Din ziua aceea, a început cursa între cei doi tineri prin serialismul total, muzica aleatorie, experiențele

Scanned with OKEN Scanner

electroacustice, pînă în ziua cînd Boulez, încetînd să compună, victoria avea să fie a clocotitorului său rival.

În anul 1951, înainte chiar de a pleca la Paris, dar după ce aflase de studiul lui Messiaen și, prin Eimert, de operele lui Webern, Stockhausen a compus *„Kreuzspiel"* pentru oboi, clarinet bas, pian și percuție, a cărui creație la Darmstadt i-a revelat talentul. Este o operă de o remarcabilă puritate de scriitură, care sună foarte bine, a cărei autenticitate muzicală s-a dovedit cu trecerea anilor, pînă la reluarea ei, douăzeci de ani mai tîrziu, la Royan. Este opera unui post-webernian, în conformitate cu ideile pe care acesta și-o făcea probabil despre Webern, dar în care mai dăinuia ceva din lirismul lui Webern, de care majoritatea emulilor lui Webern și chiar lui Stockhausen, nu-și dau seama. Este unul din primele exemple a ceea ce s-a numit muzica punctualistă, unde sunete foarte scurte, depășite de lungi tăceri, își răspund de la un instrument la altul și de la un registru la altul, totul greșit dedus din anumite opere ale lui Webern, ca *Simfonia, Variațiile pentru pian* sau *Cvartetul.*

Scriitura punctualistă a dispărut destul de repede la Stockhausen, și aceasta în beneficiul operelor ce au urmat: primele patru *„Klavierstücke"* — bucăți pentru pian — din 1952, și mai ales *„Kontrapunkte"* pentru zece instrumente, din 1953, o operă remarcabilă prin arta contrapunctului serial și prin amploarea sonoră. 1953 este și anul „Studiului electronic" — *„Elektronische Studie"* — construit strict după principiile seriale, într-un fel un exemplu școlăresc al posibilităților pe care le oferea în această privință banda magnetică. Între 1954 și 1956, Stockhausen compune *„Klavierstücke"* numerele 9 pînă la 10 și *„Zeitmasse"* — „Mișcări" în sensul de tempo — pentru cvintet de suflători. Această ultimă lucrare este un studiu remarcabil al polifoniilor duratelor, în care străbate influența lui Varèse, atît pentru structurile ritmice cît și pentru utilizarea timbrurilor diferitelor instrumente. Dar înainte chiar de a compune *„Klavierstück 11"* care va fi urmat de *„Klavierstück 12"*, ciclul acestor bucăți pentru pian au o extremă importanță în toată opera lui Stockhausen. Este poate, în cele din urmă, lucrarea lui cea mai bună, prin bogăția muzicală, prin puterea expresivă, inovațiile tehnice pianis-

Scanned with OKEN Scanner

tice și rafinamentul scriiturii. Avem aci o „nouă" operă pentru pian, în cel mai bun sens al cuvîntului, care ocupă un loc în seria de pagini pianistice cele mai caracteristice de mai bine de un secol de muzică, de la Studiile lui Chopin pînă la cele ale lui Debussy, fără a-l uita pe Bartók, nici pe Ravel, nici, bineînțeles, pe Messiaen.

În 1956, în același an cu faimosul *„Klavierstück 11"*, strămoș, împreună cu a Treia Sonată a lui Boulez, al muzicii aleatorii, Stockhausen compune *„Gesang der Jünglingen"*, operă foarte importantă dintr-un dublu punct de vedere, al semnificației muzicale și al inovațiilor tehnice. Din punct de vedere muzical, opera, inspirată din textul *„Cîntul tinerilor bărbați în viltoarea luptei"*, este de o admirabilă putere de expresie. Din punct de vedere tehnic, pentru prima oară o bandă de muzică concretă este suprapusă pe o bandă de muzică electronică, banda concretă fiind solista ansamblului. Într-adevăr, pentru a o realiza, Stockhausen înregistra vocea unui copil care făcea pare dintr-un cor din Köln. După ce a înregistrat-o, a supus-o mai întîi tuturor variațiunilor de viteză posibile, schimbîndu-i prin această manipulațiune și registrul; cu benzile multiple astfel obținute, a constituit un adevărat cor, al cărui punct de plecare este această voce a unui singur copil. În afară de valoarea ei muzicală și spirituală, lucrarea este foarte importantă din punct de vedere istoric, pentru că ea inaugurează seria de lucrări care se vor numi de acum înainte „electroacustice", serie care va ajunge, prin operele care vor folosi și ele muzica „vie", la splendoarea capodoperelor lui Malec.

1957 este anul primei din cele două mari lucrări „spațiale" ale lui Stockhausen, *„Gruppen"*, pentru trei orchestre. Este o realizare suprem virtuoză a unei stereofonii vii ; de asemenea inaugurarea unei scriituri orchestrale de mari dimensiuni, influențată de cercetările electroacustice ale autorului, dar rămînînd simfonică în esența ei, în pofida unei polifonii foarte concentrate. Cu această lucrare Stockhausen începe să întoarcă spatele serialismului strict; dacă *„Gruppen"* sunt încă, în spirit și structură, seriale, libertățile pe care și le ia apar mari și vor apare și mai mari în 1960, în *„Pătrat"* de data aceasta pentru patru orchestre și patru coruri. După creerea

Scanned with OKEN Scanner

lor la Radiodifuziunea din Köln, aceste lucrări, interesante, desigur din punct de vedere muzical, nu au mai fost cîntate, nici la Köln nici în altă parte. Aceasta fiindcă aici se pune problema acută a posibilităților existente pentru montarea unor lucrări de asemenea dimensiuni, necesitînd fiecare trei și patru ansambluri orchestrale și de tot atîtea ori tot atîția dirijori, fără a mai vorbi de spațiul indispensabil pentru instalarea lor. Este evident că, fără mijloacele financiare de care dispun numai foarte puține organisme radiofonice, aceste opere nu pot fi montate, căci aparatura orchestrală și spațiul de care au nevoie nu pot fi reduse.

În 1804, „*Eroica*“ lui Beethoven putea fi cîntată cu șase viori întîi și în rest după împrejurări ; rezultatul „imperfect din alte motive“ era tot „*Eroica*“, deși gîndită pentru un alt efectiv. Nu poate fi însă eliminată din cele trei orchestre din „Gruppen“ nici una, nici două din cele patru orchestre din „*Pătrat*“, nu se poate nici reduce numărul instrumentiștilor fiecărei orchestre. Este totodată norocul și nenorocul unor muzicieni ca Stockhausen, legați de un institut radiofonic care nu le refuză nimic ceea ce îi face să creadă că totul le este permis, să exagereze și să împiedice introducerea într-un repertoriu normal a lucrărilor compuse în acest spirit.

Între aceste două lucrări, Stockhausen a compus „*Zyklus*“ pentru un singur percuționist, în speță Christoph Caskel, care cîntă fluent cu o virtuozitate de Fregoli, din zeci de instrumente. Este o lucrare strălucită, care nu încetează niciodată să fie muzică, cu toate aspectele ei aleatorii. E de prisos să mai spunem că serialismul, aici, conform tendinței generale a momentului, este cu totul uitat.

Între 1960 și 1968, Stockhausen a compus o capodoperă : „*Momente*“ pentru soprană solo, patru coruri și treisprezece instrumente, printre care două orgi electronice. Și aici, efectivul, mai ales coral, este important iar spațiul enorm. De data aceasta însă îți vine să spui „cu atît mai rău“. Cu atît mai rău, pentru că este o lucrare de o extraordinară bogăție și de o spontaneitate, o diversitate și o mare forță dramatică, o lucrare valoroasă și pentru un teatru muzical. Într-adevăr, a și fost montată în altă parte decît la Köln, unde a fost creată sub di-

recția lui Stockhausen ; a fost și înregistrată, și trebuie să dureze. Partea pentru soprană solo impune o imensă scară expresivă, de la cîntul pur la vorbirea deseori isterică, pînă la țipăt. Susținută de Gloria Davy sau, mai bine încă, de o Martina Arroyo, este un eveniment muzical și uman considerabil, la care cele două cîntărețe contribuie fără îndoială; el ni se înfățișează de la un capăt la celălalt, ca o explozie, ca o întoarcere la izvoarele vieții și artei, unde artiștii negri dezvoltă resurse instinctuale și temperamentale greu de egalat.

Din păcate, perioada cînd această lucrare a văzut lumina zilei a fost deosebit de nefastă muzicianului Stockhausen, fără a mai vorbi de muzica însăși. Este perioada cînd muzica produsă de interpreții vii și prezenți este trecută prin filtre și modulatorii, pe urmă „reinjectată" în operă, cum spune Stockhausen, fie prin înregistrări, fie prin prestații directe complet deformate în raport cu muzica inițială, din pricina trecerii lor prin instrumente de tortură muzicală imaginate de autor. Totuși, chiar înainte de *„Momente"*, *„Kontakte"*, pentru pian, baterie și bandă electronică, rămîne în 1960 un exemplu sezisant de sinteză instrumentală și electroacustică. Este totuși sfîrșitul unui vis frumos. *„Microfonie I"* din 1964, pentru tam-tam și șase executanți care-și petrec timpul ciupind tam-tamurile în toate sensurile cu ajutorul unor obiecte metalice ascuțite, zgomotul pe care-l fac fiind simultan amplificat de modulatori și servit așa, prin megafoane auditorilor îngroziți, este un exemplu de sluțenie și de absolută nerușinare Nu este îngăduit să-i torturezi așa pe auditori sub pretextul unor „căutări" sonore ; și ne putem întreba dacă acest gen de exerciții nu corespunde, în psihismul autorului, unor străfunduri la a căror evocare te simți cuprins de un tremur amintind alte timpuri și alte spaime. Ce ar mai trebui citat în acest domeniu ? *„Mixtur"* de asemenea, din 1964, pentru cinci grupe de orchestră și modulatori, *„Microfonie II"*, din 1965, pentru cor, orgă Hammond și modulatori *„Telemusik"* din 1966, *„Prozession"* din 1967 ? Cei care au asistat, o dată, în sala vechiului Conservator din Paris, la execuția cîtorva din aceste piese, care le-au ascultat și l-au văzut în același timp pe Stockhausen, instalat la balcon, „reinjectînd" sunetele, cu fața sumbră și aspectul unui înger al infernului, nu le vor

Scanned with OKEN Scanner

uita și vor fi totdeauna urmăriți de neliniștea de a ști ce poate însemna o asemenea exhibiție, pe plan uman.

Perioada menționată ia sfîrșit în 1968, cu gagul cel mai gigantic pe care neobositul Stockhausen avea să-i ofere vreodată adulatorilor săi, care bineînțeles s-au năpustit asupră-i pentru a-l glorifica: „*Hymnen*“ — „Imnuri“ — unde un pian, diferite instrumente amplificate și o bandă electroacustică emit, timp de două ceasuri, niște zgomote care vor să fie foarte diferite, dar care sunt în realitate de o incredibilă monotonie ; și într-adevăr ai impresia că auzi, timp de două ore, aceleași gîlgîieli gigantice, cînd pianissimo, cînd urlate și de preferință menținute în registrele cale mai grave. Aceste „*Imnuri*“ se intitulează așa fiindcă ar trebui să conțină, „modulate“ bineînțeles, o mare cantitate de imnuri naționale ale unor națiuni din cele mai diverse. Cauți zadarnic semnificația pe care ar putea s-o aibe, dacă este vorba de exaltarea naționalismului sau, dimpotrivă, a universalismului ; ascultîndu-le, nu le-ai putea distinge niciodată, dacă nu ai fi avertizat de prezența lor. Rămîi cu gura căscată la gîndul că Stockhausen s-a plimbat în jurul lumii cu această „operă“, cu banda sub braț și cu credincioșii frați Kontarsky lîngă el. Este unul din exemplele cele mai tipice a ceea ce poate stîrni, în epoca noastră, o publicitate exagerată bine condusă, ceea ce oamenii de la Radio numesc „matraquage“ (intraductibil — o publicitate violentă, pînă la refuz, „matraque“ însemnînd măciucă n.tr.) și care provoacă acele hipnoze colective care țin de inconștiență și delir.

Uimitor Stockhausen! Ieșirea din tunel se face în același an 1968, cu „*Stimmung*“, operă compusă pentru șase cînăreți soliști cu vocile bineînțeles reinjectate. Este o operă extraordinară, care marchează cotitura cea mai radicală care s-a produs vreodată în viața unui muzician. Și, în primul rînd, ceea ce numim aci reinjectare, este trecerea vocilor prin filtre care le îndulcesc, le afînează, le fac impalpabile, în așa fel încît atmosfera întregii opere să fie în cele din urmă un lucru în același timp poetic și încîntător, spiritual și senzual și de un erotism inspirat direct din rafinamentele Indiei, care a sculptat pe pereții templelor și momente dintre cele mai intense ale iubirii felurit concepute.

Scanned with OKEN Scanner

„*Stimmung*“ este un cuvînt intraductibil în sensul lui originar : înseamnă „atmosfera“ unui loc și a unui moment, și este desigur și o stare de spirit, solitară sau colectivă. Dar este deopotrivă raportat la instrumentele de coarte, „acordul“ la cvintă, la cvartă, la sextă, după caz. Într-adevăr, în timpul execuției acestei lucrări care durează 75 de minute, cîntăreții par să se acordeze mereu, unul pe celălalt, căci pericolul de a distona este constant ; și acest pericol ar fi aci cu atît mai grav, cu cît este vorba, oh ! minune ! de o operă pe de-antregul, și cît se poate de simplu, cea mai pur tonală din cîte există. Adio zgomot, adio tortură a urechilor, adio angoasă, adio teroare, dar adio și seriei. Este tonală, cum ar putea fi o „muzică dulce“ care ar suna într-un mic local cufundat în penumbră, unde doi îndrăgostiți s-ar săruta înainte de a se duce acasă. Și de ce, o dată ajunși acasă, dulcea muzică din „*Stimmung*“ nu ar continua ? Mai degrabă ne-ar mira contrariul.

Toate creațiile lui Stockhausen posterioare lui „*Stimmung*“ au aceeași atmosferă. Sunt tot mai mult dedicate Indiei ; omul și muzicianul se întoarce la simplitate absolută, în planul scriiturii, tot atît de radicală cum era radicalismul care prezidase odinioară compunerea operelor respectînd sever serialismul, uriținia și oroarea mai sus evocate. Pe plan muzical pur, Stockhausenul de acum este un poet al adevărului și frumuseții. Frumusețea, cu parfumurile și vraja femeii și misterelor ei, acesta este noul ideal al lui Stockhausen. De la acest stil nou, a și spus că nu va mai devia. A dovedit-o, de la „*Stimmung*“ încoace, cu opera sa „*Aus den sieben Tagen*“ — „Din șapte zile“ — din 1968 și, mai aproape de noi, „Alfabetul pentru Liège“, în care e subliniată umila frumusețe a actelor elementare ale vieții, dragostei, hranei, cîntul infinit de simplu și de suav al speranței, al tristeței sau al bucuriei, al exercitării meseriilor manuale cele mai vechi din lume. Stockhausen se va ține de cuvînt, nu va mai devia ? Trebue să nădăjduim, dorind în acelaș timp ca el să găsească destulă putere și destul geniu în el pentru a păstra în operele lui ceea ce constituie esența muzicii : spiritul de variație și de contrast, care este însuși spiritul vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Luigi NONO și Luciano BERIO

Pierre Boulez și Pierre Schaeffer au fost singurii doi pedagogi din rîndurile muzicienilor care s-au afirmat imediat după 1945. Stockhausen, cu toate că a ținut cursuri la Darmstadt și în unele universități americane, nu a format pînă în 1974 nici un elev cu o personalitate proprie. Boulez a avut elevi, Schaeffer discipoli, Stockhausen niște slabi imitatori, care au exagerat greșelile, au ignorat calitățile dascălului lor. Cazul lui Luigi Nono este și mai clar : în afară de cîteva conferințe la Darmstadt, el nu a predat niciodată iar imitatorii lui, dacă i-a avut, au rămas necunoscuți. Din cei „trei mușchetari" ai avangărzii de după război, el a rămas cel mai izolat, cel mai solitar. Nu a încetat să lupte pentru a-și afirma cît mai autentic personalitatea. Lupta lui a fost încununată de succes, chiar dacă acest succes disimulează cel mai surprizător paradox.

Născut în 1924 la Veneția, unde a locuit tot timpul, se trage dintr-o familie patriciană pe care s-a grăbit s-o renege în numele angajării lui politice, care se situează la extrema stîngă. Biografia lui ascunde unele paradoxuri: locuiește în insula proletară a Veneției, la Giudecca, dar posedă acolo o locuință somptuoasă, în mijlocul unei splendide grădini care o ferește de ochii lumii ; compune lucrări întru gloria lui Che Guevara și Mao Zedong, dar s-a căsătorit cu fiica lui Schönberg, Nuria, căsătorie rezultată dintr-o pasiune bruscă și arzătoare pe care au simțit-o două ființe tinere și frumoase : în afara oricărei considerații politice sau sociale. Această căsătorie, pe de altă parte, l-a făcut pe Nono unul din moștenitorii lui Schönberg, și el trăiește o viață așa-zis „burgheză" cu drepturile de autor care-i revin soției sale. În sfîrșit, și aceasta este evident cel mai

surprinzător, nu a încetat să compună, vreme de 25 de ani, muzica cea mai „burgheză" din cîte există, adică o muzică extremistă moștenită de la Webern. Faptul că aceste opere tratează fățiș subiecte revoluționare, curajoase, nu a împiedicat să fie puse imediat la index în numele canoanelor estetice. Acest ghem de contradicții nu l-au împiedicat niciodată pe Nono să fie un muzician autentic și să realizeze, după o scurtă perioadă de dibuiri, o splendidă sinteză între pointilismul fals post-webernian și marea tradiție lirică italiană. Înaintea lui, Luigi Dallapiccola, marele înaintaș, reușise și el sinteza aceleași mari tradiții și a dodecafonismului.

Nono a avut doi mari maeștri: Scherchen și **Bruno Maderna**: acesta din urmă și el elev al lui Scherchen și una dintre personalitățile cele mai importante ale noii muzici pe planul apărării, ilustrării și difuziunii ei. Născut la Veneția în 1920, mort în 1973, de un cancer generalizat, la Darmstadt, unde se stabilise în urma căsătoriei cu una din elevele sale germane. Maderna nu a fost niciodată un creator foarte original nici foarte viguros, ceea ce, de altfel știa; cîteva din micile lui lucrări, impregnate de o rară delicatețe, nu au depășit niciodată nivelul unor căutări destul de stîngace și unor confidențe intime. Dar acest compozitor stîngaci a fost un mare profesor și un mare dirijor și a jucat, pentru generația de după 1945, exact același rol ca Scherchen pentru generația de după 1910. Înainte de a lucra cu Scherchen, Maderna și Nono profitaseră de cursurile lui Gian Francesco Malipiero, practicînd desigur un învățămînt izvorît din tradiția italiană cea mai ilustră, cea care se întinde din secolul al XVI-lea pînă în al XVIII-lea. Această conjuncție importantă a făcut din Nono, după tatonările de la început, un polifonist vocal din cei mai desăvîrșiți, moștenitorul grăitor și personal al marilor maeștri ai Renașterii italiene, al unui Gabrieli ca și al unui Gesualdo, pentru a nu-i numi decît pe aceștia doi.

Aceste tatonări se datorau în mod evident și într-o bună măsură exemplelor pe care Nono le întîlnea la Darmstadt, cînd la vîrsta de 26 ani, și-a făcut acolo prima apariție în 1950. Îl văd și acum, înalt, foarte subțire, palid, translucid și deosebit de frumos, un fel de sfînt Francisc din Assisi poposit în plină revoluție super-serială, preconizată de Boulez deocamdată de la distanță, dar reprezentată la Darmstadt de către cei care, chiar

de atunci erau sub influența lui. El a prezentat acolo „*Variațiunile canonice pe seria opusului 41 de Schönberg*“ și, în 1951, „*Polifonica-Monodia-Ritmica*“, pentru un ansamblu de douăzeci de instrumente ; numai titlul însemna un întreg program. Era anul cînd Boulez prezenta la Donauschingen „*Polifonie X*“. O comparație între cele două lucrări arată că, în pofida punctelor de plecare identice, teoretic și tehnic, cei doi compozitori erau unul față de celălalt la distanțe astrale ! : Boulez, brutal expresionist și eliminînd deliberat orice încercare de pură frumusețe sonoră în munca sa, celălalt, Nono, preocupat de farmec, de vrajă sonoră deja lirică, chiar dacă în chingile legilor serialismului totalitar. Din 1935, cu cele „*Duo expressioni*“, Nono începe să se descătușeze din absolutismul esteticii ambiante, și această descătușare continuă cu „*Canti per tredici strumenti*“ din 1954, mai ales cu „*Incontri*“, pentru 24 de instrumente, din 1955, unde polifonia izvorîtă din marile exemple de odinioară e deja atotstăpînitoare.

În realitate, încă din anii 1952 și 1953, cotitura decisivă fusese făcută odată cu introducerea vocii în lucrările lui Nono : cele trei părți ale „*Epitafului pentru Garcia Lorca*“, compuse pe cîteva poezii revoluționare și antifasciste ale marelui poet spaniol, culminează în „*Romance de la guardia civil*“ pentru recitator, cor vorbit și o orchestră unde domină percuția. Această lucrare a provocat surpriza, furia violentă a serialiștilor integrali : Nono nu cuteza oare să trateze tehnica serială în modul cel mai liber și mai aproximativ cu putință, nu lăsa drum liber lirismului celui mai înflăcărat? Pentru a se justifica, el spunea „Muzica trebuie să rămînă umană, sau altfel nu merită să compui“. Era umană totuși încă nu politică în mod fățiș, în pofida conținutului poemelor lui Lorca. Aspectele politice se vor accentua în capodoperele următoare „Victoria de la Guernica“ din 1954, pentru cor și orchestră, pe poemul lui Paul Eluard, „*In canto sospeso*“ pentru cor și orchestră, pe fragmente autentice ale scrisorilor rezistenților condamnați la moarte. Scherchen a creat această lucrare la Köln și ea a provocat o adevărată senzație : se asista la apariția unui mare muzician umanist, a cărui orientare politică mai purta încă amprenta unei oarecari griji pentru echilibru, pentru obiectivitate, unde angajarea la o extremă stîngă încă nu era categorică și pentru care acești prizonieri care, cu cîteva ceasuri înainte

Scanned with OKEN Scanner

de a fi executați, scriu, mamei, soției, copiilor lor, erau înainte de toate oameni, luptători pentru un ideal, desigur, dar pentru un ideal a cărui dimensiune umană rămînea esențială, trecînd înaintea dimensiunii politice.

Această dimensiune politică va avea o importanță sporită în *„La terra e la Campagna"*, din 1958, pe poeme ale lui Cesare Pavese, dar ea va descreşte iarăși într-o lucrare ca *„Cori di Didone"*, pentru cor și percuție, după poemele lui Ungaretti din 1958, sau în *„Ha venido"*, inspirată de Antonio Machado, în 1960. Echilibrul suprem între artist, om și angajatul politic va fi atins în 1961 cu lucrarea capitală a lui Nono, opera *„Intolleranza"*.

Artistul, ca și în lucrările precedente, nu face în *„Intolleranza"* nici o concesie. Limbajul, pentru a exprima drama eroului, nu recurge la nici o facilitate pentru a-și lărgi audiența, pentru a atrage un public nou. Este mai degrabă un limbaj și mai aspru, și mai abrupt, și mai „ingrat" decît în unele lucrări precedente, de exemplu în *„Canto sospeso"*. Domnește aici atonalismul cel mai absolut, domnesc aici și structurile ce decurg pe plan polifonic, chiar dacă acestea nu respectă cu strictețe legile seriale. Fără îndoială cîntecul, pe scenă, are aceeași putere expresivă și incantatorie, cu largi intervale despărțite, utilizează toate resursele vocii, în conformitate cu tradiția italiană cea mai răspîndită ; nu este vorba, aici, de o operă care ar aminti Renașterea, ci de una care se situează în continuitatea melodică a celui mai mare Verdi. Totuși, nimic din ceea ce făcea farmecul melodiei italiene din secolul al XIX-lea nu se regăsește aci ; nimic care să poată reține auzul și să impregneze memoria auditorului neprevenit, a amatorului binevoitor. La aceasta se adaugă un limbaj orchestral de o formidabilă intensitate, desigur dar de o intensitate obținută prin mijloace care nu ne scutesc de nici o complexitate polifonică, de nici o stridență penibilă pentru o ureche nevinovată, de nici o slutire, conform „canoanelor" universale.

Omul ? El denunță în *„Intolleranza"* toate intoleranțele care amenință și distrug viața omului de azi, disprețul drepturilor individuale cele mai elementare, al sentimentelor unde ac-

Scanned with OKEN Scanner

țiunile de „solidaritate colectivă" nu joacă nici un rol, al aspirațiilor tot atît de profunde ca dragostea pe de o parte, ca libertatea de cealaltă. Tot ceea ce se împotrivește eliberării sufletului omului, claustrat în geloasa lui unicitate, este condamnat în această operă.

Și totuși, angajatul politic își găsește și el un loc aici. Căci dacă omul este asuprit, aceasta se datorează faptului că un revoluționar care năzuiește la ameliorarea soartei celor umili, săraci, năpăstuiți, el nu va precupeți nimic pentru a obține această ameliorare. Totul este înălțat la dimensiunea unor tipuri eterne. „*Intoleranza*", titlul operei, are o semnificație deopotrivă generală și eternă. Nu este opera unui partizan, fie el pur, fie el generos. Este opera unui om pentru care nu contează decît soarta omului.

Acest echilibru, desigur, va fi tot mai fragil, tot mai amenințat în lucrările ulterioare ale lui Nono. Deja „*Sul ponte di Hiroshima*", din 1962, se va ridica împotriva bombei atomice în deosebi ; iar „*Fabbrica illuminata*", din 1965, o operă totuși din punct de vedere muzical admirabilă, pentru voce și bandă magnetică, consacrată vieții inumane a muncitorilor din industria modernă, își va concentra toată forța discursului sonor împotriva acelora care exploatează condiția mizeră a muncitorilor din Occident.

Analizînd personalitatea lui Nono, ne rămîne muzicianul pur și intransigent.

Este momentul, în contextul personalității din toate privințele excepționale a lui Nono, să ne ocupăm de aceea a unui alt celebru muzician italian de azi, **Luciano Berio**. Greu s-ar putea imagina un contrast mai izbitor decît cel care există între cei doi muzicieni. Cu cît Nono este mai angajat politicește în muzica lui, exceptînd primele lui lucrări, cu atît Berio nu este angajat decît față de muzică ; ceea ce îl interesează este numai creația muzicală pură, sub formele și aspectele ei cele mai diferite. Născut în 1925 la Oneglia, așadar contemporan cu Boulez, Stockhausen și Nono, el a știut, mult mai repede decît aceștia să-și cucerească independența absolută în raport cu cuvintele de ordine, modele și teribilul ansamblu de probleme ridicat de evoluția

noii muzici. La debuturile lui, a compus serial, ca aproape toată lumea, fără să cadă totuși vreodată în cursa totalitarismului serial. Lucrarea care, cea dintîi, a atras atenția asupra lui, „Nonele" pentru orchestră, inspirate de un poem de W.H. Auden, este serială în sensul lui Berg: tehnica scriiturii nu apare niciodată în prim plan, ea este folosită în întregime în avantajul unei extraordinare intensități a expresiei. Această intensitate a expresiei se va întîlni în toate lucrările lui Berio, oricît de diferite ar fi pe planul scriiturii și al experimentelor tehnice; și, din nou, acestea se transformă în slujitori ai unei expresivități excepționale. Aceasta se adevărește începînd cu lucrările electro-acustice, ca *„Mutazioni"* și *„Perspective"*, compuse între 1953 și 1960, perioadă în care Berio a fost director, împreună cu Maderna, al *„Studioului di fonologia musicale"* al Radiodifuziunii italiene din Milano, pe care îl întemeiase, după exemplele din acea epocă din Paris și Köln. Dar veritabila lui originalitate, în dublul domeniu al expresiei și al experimentelor tehnice pe care le avea la dispoziție, se arată din ziua cînd, ca soț al Cathyei Berberian, a știut să exploateze din plin imensele posibilități noi ale unei voci și unei inteligențe muzicale probabil unice în genul lor în vremea noastră. În Italia *„bel canto"*-ului, Berberian a știut să creeze un stil nou, în care muzicalitatea și inteligența aveau mai multă importanță decît vocea în sine. Ceea ce Berio și Cathy Berberian au în comun, este o inepuizabilă fantezie sonoră și o foarte specială calitate de umor. Pe aceste două fundamente a fost compusă, pentru început, *„Circles"*, în care textul lui Cummings, poetul, devine materia primă a unei evaziuni a poeziei inteligibile în stare pură spre cea pe care o definește numai o adevărată alchimie a cuvîntului, a silabei, tinzînd spre sunetul pur, spre semnalul vorbit, melodic sau ritmic, care exprimă, nu într-un mod abstract, dimpotrivă, într-un mod cît se poate de concret și de plastic, forța poetică a textului originar. În această artă, în care participarea unui interpret la nivelul compozitorului este indispensabilă, Cathy Berberian nu a fost întrecută pînă azi, și este evident că ea a „primit" de la Berio tot atîta cît a luat el de la ea în materie de inspirație capabilă să pună în mișcare imaginația lui sonoră, totdeauna expresivă — nu trebuie s-o uităm niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Tratînd vocea ca pe un instrument, dar ca pe un instrument viu și mereu în căutare de posibilități expresive noi, era normal ca Berio să-și extindă căutările și la alte instrumente decît vocea : de aci, nașterea *„Sequenze"*-lor 1 la 6, fiecare consacrată unui alt instrument de coarde sau de suflat, vocea umană nefiind, bineînțeles, uitată. *„Sequenza 3"* este cea în care Berio, cu concursul Cathyei Berberian, a reușit să facă vocea să exprime totul, de la grotesc la tragic, fără a ceda vreodată tentației deformării în uritenie sau în absurd care se întîlnește, din nefericire, la atîția tineri muzicieni grăbiți să-l imite, dar sînt obligați să recurgă la uriținie și la absurd pentru că nu sunt în stare să se mențină acolo unde legile muzicii continuă să domine. Numai după ce a lucrat așa cu materia vie a instrumentelor și a vocii umare, Berio, cu *„Momenti"*, va proceda la fel în domeniul muzicii pe bandă : faptul că a terminat și nu a început cu ea dovedește că freamătul vieții este, pentru Berio, condiția indispensabilă a muncii creatoare.

Capodoperele de anvergură ale lui Berio în acest domeniu al transpunerii cuvîntului în sunet, în vederea creării unui nou domeniu uman și poetic, sunt *„Omaggio à Joyce"* și *„Epifanie"*. În primul, fragmentele alese din *„Ulysse"* de Joyce, prezentate succesiv și simultan în trei limbi, engleza, franceza și italiana, se supun acestei transpuneri și devin, pentru urechile noastre și sensibilitatea noastră, adevărații purtători ai universului poetic și filozofic al lui Joyce, cu o mai mare eficiență, îndrăznim să scriem, decît în textul original. Explicația, nu o dată admisă, calitatea intrinsecă a lucrării, este simplă : cu toată transpunerea la care însuși Joyce a supus limbajul curent în romanul său, artificiile lui rămîn de esență pur verbală, scriptică, ortografică, în așa fel încît cititorul are întotdeauna, în mod inconștient sau nu, o tendință de a restabili ceea ce ar putea constitui acest limbaj, de a raționaliza expunerea, de a-i atribui o logică pur intelectuală, altminteri spus și în concluzie, de a depoetiza textul. Transpunerea lui Berio merge mult mai departe: trecînd din domeniul pur verbal în domeniul pur sonor, ea introduce textul într-o altă lume și impresionează sensibilitatea aceluia care nu este numai un simplu cititor, ci un auditor, într-un mod totodată mai direct și mai evident : auditorul „înțelege"

Scanned with OKEN Scanner

imediat și fundamental ceea ce cititorul nu poate înțelege decît urmărind, printr-un continuu efort de voință, demersul gîndirii și al muncii lui Joyce. În aceeași direcție, „*Epifanie*“ reprezintă o culme a poeziei și a aventurii tragice imediat asimilabile. Condusă, cizelată, aprofundată de orchestră, vocea se aventurează aci în transpunerea textelor lui Proust, Joyce, Machado, Sanguinetti, Claude Simon și Brecht cu o uluitoare virtuozitate, la care interpreta — a fost, la creație, și continuă să fie și azi, Cathy Berberian — are, în mod evident, un rol primordial. Pentru textul lui Proust, în primul rînd analitic, interpretarea trebuie să fie bineînțeles de o cu totul altă natură decît a unui text de Joyce ; într-un fel trebuie interpretat un text de Brecht, liric și moralizator, și în alt fel universul lexical al lui Claude Simon care, încă de la scriitură, distruge complet, mult mai complet decît Joyce, baza logică și intelectuală a limbajului. Rezultatul este crearea unui univers unde valorile aceluia în care trăiește omul — deci și auditorul acestui moment — schimbă semnele și mijloacele de pătrundere în modul cel mai radical, pătrunzînd pînă la rădăcinile cele mai tainice ale ființei, o ființă de acum înainte eliberată de lumea în care trăiește.

Cel mai impresionant, poate, în aceste lucrări, exceptînd cantitatea de fantezie desfășurată, e poanta de humor care străbate mai tot timpul, într-un sens superior și intrucîtva metafizic. Berio nu se ia niciodată în serios și, totuși, în felul acesta ajunge la rezultate din cele mai convingătoare pe terenul pe care și l-a ales. Totul nu ne apare decît ca un joc de esență superioară, al unui creator căruia o inepuizabilă bogăție de acțiune îi permite să se joace cu ceea ce constituie însăși esența vieții transpunînd acest tot dintr-o anume incarnație, de o logică și coherență elementară, într-o cu totul altă formă de adevăr, forma schimbîndu-se dar adevărul rămînînd același, forma numindu-se vis, poezie, muzică.

Muzica nu părăsește niciodată universul lui Berio. Ea îi permite să se oprească asupra unor aspecte omenești și poetice de o mare simplitate, asupra acelui suflet pe care-l putem numi popular ca, de pildă, în ale sale „*Folk Songs*“. Acestea nu au nimic din morala apăsătoare ce se degajă din

Scanned with OKEN Scanner

acea muzică voit proastă și conștient generatoare de prostie. Chiar atunci cînd Berio abordează — ca în unele din lucrările sale recente, cum e încercarea sa pentru teatrul muzical *„Laborintus"* — domeniul primejdios al citatelor și colajelor (se folosește de Monteverdi și Stravinski în propria sa creație) sau ca în *„Simfonia"* pentru opt voci și orchestră dedicată cîntăreților *„Swingle Singers"* care au și creat-o cu succesul pe care-l bănuim la New York, sub bagheta lui Bernstein și unde Gustav Mahler, Richard Strauss și Ravel apar brusc pe ici pe colo, chiar atunci el rămîne în primul rînd un muzician, și prin aceasta înțeleg că nu trădează niciodată un anumit ideal de ordine și de frumusețe în care amestecul de genuri și stiluri devine plauzibil. În plină evoluție cînd scriu aceste rînduri, arta lui Berio este una din cele mai sigure și în același timp din cele mai bogate, mai imaginative ale universului sonor al timpului său.

Scanned with OKEN Scanner

Hans Werner HENZE

Hans Werner Henze, născut la Gütersloh, un orășel din Westfalia, în 1925, este unul din rarii compozitori ai celei de a doua jumătăți a secolului XX, care și-a cîștigat o faimă internațională, care a intrat, cel puțin cu unele din lucrările sale, în marele repertoriu al sălilor de concert și mai ales al teatrelor lirice.

Pentru întreaga școală suprarealistă și tot ce a rezultat mai extravagant și mai zadarnic de pe urma ei, succesul reprezintă un păcat de moarte. A compune muzică inteligibilă, atrăgătoare, o muzică adresîndu-se nu numai inteligenței, nu numai curiozității unei stricte minorități ci, și mai ales, inimii unui număr mare de amatori, dacă nu chiar publicului celui mai larg, era scandalos, în sensul propriu al cuvîntului.

Să fim bine înțeleși. În secolul XX, muzica dodecafonică întîi, apoi muzica serială totală au produs cîteva capodopere. Numărul lor este redus, și e firesc, după cum și mai redus este numărul autorilor, de vreme ce geniul nu este hărăzit tuturor. De-a lungul ultimelor mari capitole ale acestui volum, acești autori au fost evocați, operele lor analizate pe scurt și situate după importanța lor. Ceea ce tocmai am încercat eu a fost să-i situez pe acești autori și aceste opere în adevărata lor lumină, cea pe care numai forța de nestăpînit a unei personalități o dă. Școala, tehnica, stilul formal, scriitura, și cîte altele, au fost — și vor mai fi — analizate, pentru că existența lor nu poate fi negată. Dar în loc să punem căruța înaintea

cailor și să acordăm acestor scrieturi o mult mai mare importanță decît personalității muzicienilor care o foloseau, am luat, în mod deliberat și conștient, o cale inversă. Am judecat esența operelor înainte de a le judeca aparența. O fată frumoasă va rămîne o fată frumoasă, chiar îmbrăcată în zdrențe, chiar îmbrăcată după moda de acum cincizeci de ani. De altfel, modele nu revin în mod periodic? „*On revient toujours...*"; vorba lui Schönberg rămîne înainte de orice valabilă și adevărată.

Ceea ce am combătut, ceea ce voi combate întotdeauna este tirania, terorismul, exercitate în numele unor principii de scriitură, anumitor reguli pur formale. Că această tiranie, acest terorism au fost exercitate, mai ales după 1945, pînă și de muzicieni care, de altfel, aveau o personalitate autentică, nu scuză gravitatea nici influența lor răufăcătoare, dimpotrivă. Gîndindu-se la Stravinski, Schönberg vorbea, este adevărat, cu un ușor dispreț despre „neoclasici"; totuși nu i-a negat niciodată aceluiași Stravinski calități de mare muzician și chiar de mare creator. Între 1918—1921, la „Asociația de execuții muzicale particulare", întemeiată și dirijată de el, Schönberg dirija nu numai lucrările lui și ale discipolilor lui Berg și Webern, dar și pe cele ale lui Debussy, Ravel și chiar — *horribile dictu* — ale lui Strauss; programele stau mărturie.

Intoleranța „revoluționarilor" muzicii de după 1945 nu poate suporta existența unui compozitor ca Henze; intoleranța și invidia. Dar și aici trebuie să ne ferim de exagerare. Desigur, Henze are o mare audiență și vom vedea de altfel că nu este singurul printre muzicienii de astăzi care s-o aibe. Ea este însă foarte departe de aceea a clasicilor și romanticilor consacrați. Mai există mulți melomani sinceri pentru care chiar muzica lui Henze este „modernă", în sensul pejorativ al cuvîntului, care nu o înțeleg și nu o gustă. Căci dacă s-a vorbit de Henze ca despre un nou Stravinski sau un nou Straus, nu trebuie să uităm că, pentru aceiași melomani, Stravinski este și el, un „modern", iar Strauss, în pofida favorurilor de care beneficiază, este încă foarte departe, în spiritul acestora, de un Verdi sau de un Wagner. Nu-i nimic de făcut: în măsura în care publicul crește cantitativ în

Scanned with OKEN Scanner

vremea noastră, audiența, din punct de vedere proporțional și chiar absolut, a compozitorilor „moderni", a unui Boulez ca și a unui Henze, scade. Și aici apare primejdia semnalată în paginile introductive ale acestui mare capitol consacrat muzicii epocii noastre. Ea constă în aceea că, pentru posteritate, muzica pop are mai multe șanse de a fi considerată o ilustrare din cele mai fidele a muzicii, cel puțin de la 1945 încoace.

Este evident că „marea" muzică nu este întotdeauna accesibilă. Acest fenomen nu devine totuși neliniștitor decît din clipa cînd capodoperele reale ale acestei muzici nu izbutesc să atragă decît o mică minoritate de melomani. Lucru perfect normal atunci cînd această „mare" muzică se semnalează prin dorința autorilor de a se singulariza cu orice preț, de a pune inovațiile unei anumite scriituri mai presus de orice altă calitate a lucrărilor astfel compuse. „Moise și Aron" de Schönberg, „Wozzeck" de Berg figurează în repertoriul internațional pentru că sunt opere care depășesc, de departe, principiile scriiturii lor. Și aceasta fiindcă în aceste opere mai e și altceva decît scriitura și anume semnificația lor umană. Apoi și geniul muzical al autorilor. Trebuie să ne întoarcem mereu aici.

După cei doisprezece ani de beznă hitleristă, prima revelație a tînărului Henze a fost întîlnirea cu Stravinski și cu dansul clasic. Germania de după război va trăi o adevărată renaștere a acestei discipline, după decenii de „dans german" mai mult sau mai puțin profesional, propovăduit de cele mai multe ori de amatorii incapabili să reușească în dificila tehnică academică. În 1950, Henze era la a treia lui simfonie, primele două datau din 1947 și din 1949, cînd era elevul lui Wolfgang Fortner. Născut în 1907, la Leipzig, acesta din urmă fusese puternic influențat ca toți camarazii săi de generație, de Hindemith, o influență la care se adăuga aceea a unei anumite tradiții de muzică protestantă, reprezentată și renovată de un Hugo Distler, născut la Nürenberg în 1908, mort la Berlin în 1942, ca și de un Johann Nepomuk David, născut la Eferding, în Austria, în 1895, căreia i-a dat de altfel o extensie în direcția limbajului gregorian cu care, în operele sale a făcut o reușită

Scanned with OKEN Scanner

sinteză cu stilul coralelor lui Bach. Dar Fortner se va elibera, chiar de la sfîrșitul războiului de aceste diferite influențe, cu aceeași repeziciune cu care Henze, elevul său cu douăzeci de ani mai tînăr, se debarasa nu numai de sechelele germanice ale scriiturii sale, dar și de influența lui Stravinski. Pînă atunci însă, această influență, într-o lucrare ca cea de a Treia Simfonie a sa, era încă destul de puternică. Creată la Donaueschingen în 1950, dar compusă înainte de întîlnirea decisivă a lui Henze cu René Leibowitz, ea va furniza, sub titlul de „*Chemarea lui Apollo*", baza muzicală a unui balet imaginat de Peter van Dijk pentru noua companie de balet a Operei de la Wiesbaden, unde prezentarea ei în 1951 a făcut senzație. Van Dijk și Henze, maestrul de balet și directorul artistic al acestei companii, era într-un fel repetarea conjuncției care se produsese, cu cîțiva ani mai înainte, în America, între Balanchine și Stravinski. Dar acest prim punct culminant al carierii tînărului Henze era atunci deja depășit, compozitorul apucase pe alte căi în urma revelației dodecafonismului schönbergian, pe care îl învățase, încă din 1949, de la René Leibowitz, la cursurile internaționale de la Darmstadt. Această revelație, Henze o va transmite de îndată profesorului său Wolfgang Fortner care, după cum vom vedea mai departe, și-a însușit-o cu aviditate, ca și cum nu ar fi așteptat decît această tehnică ca să se poată exprima deplin, deși ajunsese la vîrsta maturității.

În 1952, „*Boulevard Solitude*", prima operă a lui Henze, era montată la Hanovra în decorurile lui Jean-Pierre Ponnelle și reluată în aceeași prezentare, un an mai tîrziu, la Roma cu ocazia festivalului semi-centenarului lui Nicolas Nabokov, ca să dea loc unui scandal memorabil, la care — cum spune mica istorie — Stravinski, sosit în ultimul moment în pantaloni de sport, nu a putut asista fiind oprit să intre, de un impozant plasator, pentru faptul de a nu fi îmbrăcat ținuta de rigoare. A văzut el opera mai tîrziu? Era pentru prima oară cînd, la același Festival, însuși Stravinski încerca, deocamdată timid, scriitura de douăsprezece sunete.

„*Boulevard Solitude*" — titlul original francez al operei — deși o primă încercare, era o reușită deplină, și nu numai în

planul scriiturii. Inspirată din drama lui Manon Lescaut, e o versiune modernă a mitului abatelui Prévost. Des Grieux este aici student în Cartierul Latin, Manon o midinetă locuind în același cartier. De un expresionism impregnant cu o intensă poezie noctură, este o lucrare unde personajele se înalță la rangul de simboluri, de arhetipuri chiar, fără ca, prin aceasta, să piardă din freamătul lor omenesc. Accentele dramatice le găsim atît în construcția libretului cît și în forța unei muzici care știe să fie dramatică fără să cadă în vulgaritatea cotidianului. Scriitura este deja a unui maestru ; Henze nu va compune niciodată ceva mai bun (dese ori însă tot atît de bun). „*Boulevard Solitude*“ este un poem dramatic, un poem de dragoste și de moarte, una din acele opere care zguduie atît prin incandescența lirismului cît și prin „loviturile de teatru“ totdeauna justificate în desfășurarea acțiunii.

„*Boulevard Solitude*“, prezentată în cele patru colțuri ale lumii occidentale în afară de Franța unde a fost refuzată fiindcă, nu-i așa ? „o avem deja pe Manon Lescaut a lui Massenet“ (!), a stabilit reputația internațională a tînărului Henze, care, aparent, nu avea nici un motiv să fie necredincios scriiturii și stilului pe care și le însușise. Numai că acest muzician pe care colegii săi sortiți serialismului total, pointilismului și, scurt timp mai tîrziu, aleatorismului, îl tratau drept un oportunist și-l acuzau că scrie pe gustul marelui public, acest muzician care, în 1959, oferă cu prima lui Sonată pentru pian un admirabil exemplu de scriitură schönberghiană, era un spirit totdeauna curios și totdeauna accesibil revelațiilor pe care le putea găsi în viață și în natură. Ca atîția germani ai secolelor XVIII și XIX, a întreprins, cu ocazia prezentării operei „*Boulevard Solitude*“ o călătorie în Italia. Această țară a fost pentru el o răscolitoare revelație. Părăsind Roma a coborît pînă la Neapole și, în cele din urmă, s-a instalat la Ischia, o insulă în largul mării Tireniene, în locuința unui țăran unde confortul modern consta în a te spăla la fîntîna din mijlocul curții. Acolo a avut revelația vechii muzici populare a regiunii, atît a regiunii Neapole cît și a Siciliei. A rămas acolo cîțiva ani apoi s-a stabilit într-un cartier mărginaș al Romei, unde își are și azi principalul domiciliu. A pătruns pînă în străfundurile muzicii poporului

Scanned with OKEN Scanner

care cîntă, din întreaga peninsulă, și în fața unor revelații fundamentale, a înțeles că muzica, erau aceste cîntece și această simplitate, tot atît, dacă nu mai mult decît elaborările cele mai savante ale predecesorilor săi mai apropiați sau mai depărtați, fără a mai pomeni de contemporanii săi din Germania, din Franța și chiar din Italia.

Rodul acestei revelații, al meditațiilor și emoțiilor lui, a fost, în 1955, opera „*König Hirsch*“ — „Regele cerb“ — după Gozzi, pe care o va supune de altfel, după eșecul relativ al premierei de la Berlin, unor profunde remanieri pentru a o da într-o versiune sub titlul italian „*Il Re cervo*“.

În cele două versiuni — a doua, mai concentrată, net superioară celei dintîi — opera i-a scandalizat pe unii, i-a uimit pe alții. Scandalizați erau necondiționalii serialismului total și ai dodecafonismului, chiar și ai atonalismului simplu : uimiți, au fost tradiționaliștii, neliniștiți că trebuie să-l considere, deodată, pe Henze, un concurent. Și este sigur că în nici una din operele sale, trecute sau viitoare, Henze nu a ajuns atît de departe în „întoarcerea la surse“, fruct al revelației italiene. Opera sa se află la granița scriiturii tonale și a unui anumit modalism foarte moderat, foarte disimulat în raport cu modalismul lui Jolivet, al unui Messiaen, pentru a nu cita decît aceste singure exemple. Aceasta pentru că muzica populară italiană, principala sursă de inspirație a operei, este ea însăși mult mai aproape de tonalitate — adică, în primul rînd de vechiul mod al lui do — decît de modalismul generalizat ale cărui principale surse europene se află în cîntul gregorian. Dar, în cele din urmă, asta puțin interesează. Ceea ce caracterizează „*Il Re cervo*“ — limbajul o dată constatat și stabilit la locul lui, care, repet, nu pare cel mai important — este atmosfera de vis și de poezie care îl scaldă. În această lumină noctură — a unei nopți mîngîiată de razele lunii — basmul de o profundă moralitate se poate dezvolta liber, într-un stil, de altfel, de o eleganță absolută, fără nici o umbră de vulgaritate ; și chiar atunci cînd eroul cîntă acompaniindu-se doar la ghitară, în cea mai pură tradiție napolitană, aceasta nu devine nici simplu, nici ridicol, ci, dimpotrivă, de un răscolitor adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

„Se mai poate scrie încă multă muzică excelentă în *Do major*“ îi spusese Schönberg unui dodecafonist mediocru. Aceste cuvinte își păstrează actualitatea și în zilele noastre și cu atît mai mult în epoca compunerii lui *„Re cervo“*.

Marea lucrare care i-a urmat *„Regelui cerb“*, a fost, în 1957, un balet, *„Ondine“*, după povestea contelui de La Motte-Fouqué care l-a inspirat și pe Giraudoux. Dansul a fost întotdeauna una din constantele gîndirii, personalității lui Henze. Muzica din *„Ondine“* este și ea simplă ; ea nu se mai trage din muzica tradițională italiană, ci din rădăcinile muzicii populare germane, tonală în felul coralelor lui Bach. A însemnat, ca și pentru *„Boulevard Solitude“*, un succes internațional, după creația ei la Londra, în coregrafia lui Frederik Ashton, succes care se va repeta pentru a treia mare creație a lui Henze, „Prințul de Hombourg“.

Această operă a fost cîntată, adevărată minune, chiar și în Franța, la Strassbourg, Lyon, Marsilia ; eroul nu devenise oare popular prin spectacolele dramei lui Kleist (de unde l-a extras Ingeborg Bachmann pentru Henze) grație lui Gérard Philipe? Henze și libretista lui au scos în evidență, ca în *„Regele cerb“*, ca în *„Boulevard Solitude“*, aura de fantastic a poveștii și a sufletului eroului. O dată mai mult, Henze a sondat aici străfundurile inconștientului pentru a caracteriza muzical eroul și ceea ce el vede în realitate prin vis. A fost o nouă supriză pentru lumea muzicală, căreia îi plac atît de mult clasificările simpliste, care cataloghează o dată pentru întodeauna un muzician, căci *„Prințul de Hombourg“* este o operă în mare parte atonală, de un atonalism suveran liber, dar cu o scriitură de o frumoasă concizie, în care lirismul irealității se poate minunat dezvolta. Triumful la creația ei, în 1960, la Hamburg, a fost urmat de cel de la Berlinul de vest și de reprezentațiile într-un mare număr de teatre din Occident: în Franța s-a spus că provincia a salvat onoarea, față de carența Operei din Paris. Celebritatea lui Henze era confirmată ; a început să se vorbească de el ca despre un nou Richard Strauss, unii pronunțînd acest nume cu respect, alții — se ghicește cine — neascunzîndu-și disprețul colorat cu verdele invidiei.

Scanned with OKEN Scanner

Puțin timp după creația „*Prințului de Hombourg*“, Henze a primit o comandă de la teatrul american din Louisville, al cărui nume va rămîne legat de cîteva din creațiile cele mai interesante ale celui de al treilea sfert din secolul XX dar, mai ales, fără îndoială, de această „*Elegie pentru tinerii îndrăgostiți*“ de Henze. De data aceasta, a fost o operă în întregime originală pe care a compus-o, adică o operă bazată pe un libret original al marelui poet englez W. H. Auden. Este absolut sigur că Henze a inspirat acest libret poetului, care și-a însușit cu bucurie un subiect excelent. Originalul a fost, conform exigențelor comenzii, compus pe textul englezesc al poetului și creat la Louisville, în 1961 ; adaptarea germană, făcută chiar de Henze, a fost prezentată în același an în cadrul Teatrului rococo de la Schwetzingen. În Franța, Pierre Médecin a făcut traducerea iar premiera s-a dat la Opera din Nisa. În R.F.G., Dietrich Fischer-Dieskau a creat rolul principal într-un mod de neuitat ; în Franța, Jacques Doucet a fost cel care a reușit să susțină comparația cu precursorul său.

Povestea este a poetului care nu șovăie să sacrifice vieți omenești pentru a izbuti să-și creeze opera poetică. Este o poveste atroce, străbătută de cea mai biciuitoare ironie, unde tragicul atinge grotescul și, din nou, visul. Acțiunea se petrece într-o vilișoară unde o femeie care-și pierduse cu patruzeci de ani în urmă amantul într-un accident pe munte, înnebunise și continua să trăiască așteptîndu-l să se întoarcă. De data aceasta, o pereche de tineri cad victime ale unei furtuni pe vîrful munților. Ar putea fi salvați ; poetul știe că au făcut această ascensiune, dar tace cînd este întrebat și atrocitatea este că gelozia se amestecă cu viziunile catastrofei care îi va da prilejul să scrie „*Elegie pentru tinerii îndrăgostiți*“. Este o lucrare necruțătoare, iar textul lui Auden a găsit în Henze un muzician care a știut să zugrăvească cu un lirism profund și naiv dragostea celor doi tineri, după cum a știut să redea nebunia bătrînei prin vocalizare de o extraordinară plasticitate. Cît despre poet, linia lui vocală are acea neliniștitoare simplitate care disimulează cele mai întunecate străfunduri ale sufletului. Cu această operă, Henze s-a întors la dodecafonismul pur al debuturilor sale și anume la „*Boulevard Solitude*“, și a arătat în mod suveran în ce

măsură acest limbaj permite toate formele de expresie, în ce măsură, de la Schönberg și Berg încoace, rămăsese deosebit de viu, bineînțeles, cînd e mînuit de un mare muzician profund inspirat.

Cinci ani mai tîrziu, a urmat creația *„Tînărului Lord"*, al cărui libret a fost scris de Ingeborg Bachmann după o parabolă din poveștile orientale ale lui Wilhelm Hauff. Dar acțiunea a fost transportată într-un orășel german iar lucrarea este o satiră neîndurătoare a moravurilor acelei părți a burgheziei, care a făcut atîta pentru înscăunarea lui Hitler. Într-un orășel foarte „Germanie poetică" a epocii Biedermeier, un circ ambulant nu capătă autorizație să se producă în piață. Acești oameni „veniți de aiurea" nu inspiră decît dispreț, neîncredere și ură localnicilor. Dar un misterios lord englez, care se stabilise acolo cu cîtva timp înainte, spre bucuria și mîndria acelorași localnici, acordă circarilor protecție și îi găzduiește la el, inclusiv animalele. În cea mai mare taină, el dresează maimuța trupei să se poarte ca o ființă omenească și anunță întregului orășel sosirea, misterioasă și ea, a unui tînăr lord, pe care îl va prezenta în curînd protipendadei orașului în cadrul unui mare bal. Balul are loc, maimuța își joacă rolul, întorcîndu-se în același timp, cînd și cînd la obiceiurile ei de maimuță. Toată lumea crede însă că într-adevăr e vorba de un tînăr lord, comportamentul mai mult decît excentric al maimuței este imediat imitat de oamenii simandicoși ai societății. Tînara Louise, fina „baroanei Grünwiesel", se îndrăgostește la nebunie de el, cu toate că jurase credință tînărului student Wilhelm, singurul locuitor al orașului din Hülsdorf-Gotha care se îndoiește și-și păstrează cumpătul în fața acestei nebunii. La momentul hotărît, bătrînul Lord scoate maimuței masca ; este una din satirele cele mai neîndurătoare a societății burgheze, este primul semnal al unei angajări politice de stînga de care Henze va fi cucerit cîțiva ani mai tîrziu după exemplul lui Luigi Nono.

Opera aceasta este, azi, cea mai aspru comentată din toate operele lui Henze. Limbajul muzical este tonal și acest lucru nu a fost înțeles în funcție de valoarea lui simbolică. În ce alt limbaj ar fi putut Henze să-i facă să vorbească pe pe cei încriminați, dacă nu în cel care le aparținea de mai

Scanned with OKEN Scanner

bine de două secole ? Tonalitatea este aci luată în derîdere : nu este nici tonalitatea lui Bach, nici a lui Beethoven, este a romanțelor sentimentale și a marșurilor militare, pe care poporul, chipurile cel mai muzician din lume, poporul „poeților și gînditorilor" a pus-o întotdeauna la inimă. Desigur satira este cam groasă, căci enormitatea întîmplării este atît de mare încît nimeni nu poate crede în verosimilitatea ei, chiar dacă e vorba de mici burghezi snobi și imbecili. Și, într-un anumit sens, stilul acestei satire, atît în text cît și în muzică, amintește că Ingeborg Bachmann și însuși Henze sunt germani, că le lipsește finețea latină pentru a compune o adevărată operă bufă în tradiția italiană. Dacă am căuta marea comedie a unui Molière, a unui Goldoni, în literatura germană, am vedea că nu există, afară doar de cîteva slabe imitații. Singura excepție, mereu citată, „Minna von Barnhelm" de Lessing, nu face decît să confirme această regulă, care izvorăște din bazele unui caracter, ale unui comportament, ale unei mentalități.

De altfel, la numai un an după creația operei la Berlin, Henze se producea cu o imensă „opera seria" la festivalul de la Salzburg din 1966 : *„Basaridele"*, al cărei libret e scris tot de Auden și Kallman, o adaptare liberă după *„Bachantele"* lui Euripide. Concepută ca o vastă tragedie, ca un fel de transpunere barocă a mitului antic, opera cuprinde, desigur, și o parte de satiră nemiloasă ; dar acest ultim aspect servește doar ca divertisment, nu e decît un episod, asemănător întrucîtva farselor care înveseleau pe vremuri majestatea tragică a choregiilor. Pentru această tragedie, văzută prin lentila unui secol al optsprezecelea lacom de pasiuni și de cruzimi, în această privință personagiul lui Bachus este revelator — Henze a compus o muzică care l-a ajutat să se compromită definitiv în ochii puriștilor muzicii vremii : o muzică grandioasă, spectaculară, discursivă, surprinzătoare desigur la muzicianul *„Boulevard*-ului *Solitude"* și al *„Elegiei pentru tinerii îndrăgostiți"*. Să spunem că este, într-o oarecare msură, muzica unui „muzician ajuns". Iată de de *„Basaridele"* rămîn o excepție în opera lui Henze, întocmai ca, pe un alt plan, „Tînărul Lord". Acestea sunt cele două opere pe care le-am putea contesta în justa perspectivă a unui foarte mare creator căruia îi este îngăduit să se înșele, și nu în aceea a unui ab-

Scanned with OKEN Scanner

solutism muzical al secolului al XX-lea, al celei de a doua jumătăți mai ales, căruia, pe bună dreptate, Henze nu i s-a supus niciodată.

A parcurge în cadrul acestei lucrări totalitatea imensei producții a lui Henze este cu neputință, căci acest muncitor neobosit nu încetează să compună, refuză să se culce pe laurii cîștigați. Ar trebui să citäm măcar cîteva din lucrările lui instrumentale, ca, de pildă, ansamblul celor șase simfonii sau admirabila Sonată pentru pian ; să reamintim și capodoperele care sunt cele „*Cinci cîntece napolitane*“ pentru bariton și orchestră de cameră, create de Fischer-Dieskau în 1956, și de asemenea „*Nachtstücke und Arien*“, din 1957, pe poeme de Ingebord Bachmann, create la Donaueschingen sub bagheta lui Hans Rosbaud, cu Gloria Davy ca solistă. În sfîrșit, mai sunt lucrările „angajate“, compuse în urma mai multor călătorii în Cuba, de o valoare inegală, desigur, dar printre care se află, în orice caz, și o incomparabilă capodoperă : „*El Cimarron*“, pentru un cîntăreț, un flautist, un ghitarist și un percuționist, inspirată din biografia unui sclav de pe vremea dominației spaniole. Și această lucrare a făcut înconjurul lumii, festivalul de la Avignon a primit-o în seria experiențelor sale de „teatru muzical“, unde s-au afirmat, pe de altă parte, în același oraș, un Malec și un Aperghis. Aceasta dovedește — o dată mai mult — că în muzică scriitura nu înseamnă aproape nimic, că pasiunea profundă înseamnă tot.

Iannis XENAKIS

Iannis Xenakis este poate figura cea mai interesantă, mai patetică și, de asemenea, mai exasperantă a muzicii secolului XX.

Cu puține excepții, muzica lui este ca și chipul său martirizat de luptele împotriva naziștilor și de participarea, de partea poporului și a libertății, la războiul civil grec : un chip lipsit de ochiul stîng și adînc brăzdat, deformat de rana primită și de bisturiul chirurgului. Acest chip pe care par să fi încremenit, ca după un cataclism geologic, surpăturile stîncilor provocate de catastrofă, este aidoma muzicii sale, unde nevoia exacerbată de expresie a săpat pentru întotdeauna răni sîngerînde, arsuri calcinate de vreme, dezordini crispate vestind sosirea Apocalipsului.

Xenakis a înnegrit sute de pagini ca să explice organizarea minuțioasă a muzicii sale. Proza lui este aproape ilizibilă, dar exegeți pasionați au făcut totul ca s-o descifreze și să clarifice raporturile între această muzică și matematică, și anume calculul probabilităților, între aceeași muzică și activitatea ordinatoarelor. Nu voi relua nici această încercare, nu voi recurge la jargonul greco-francez folosit de atîtea ori căci, la urma urmei, timpul a dovedit că pentru orice muzică, în orice epocă, penetrația unei tehnici compoziționale nu e esențială pentru cei care înțeleg muzica ca un șoc, ca un val, o spargere, care se lasă năpădiți de ea, o iubesc din instinct și îi simt visceral — în adevăratul sens al cuvîntului — forța și adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica lui Xenakis este muzica unui tragic, în sensul propriu al termenului grec, este muzica unui Eschil, mai mult decît a unui Sofocle sau Euripide. De la Eschil a împrumutat monumentalitatea, implacabilitatea formelor, pietrificarea materialului sonor dar și naivitatea, primitivismul. Nu are nici finalitatea clasică a lui Sofocle, nici rafinamentul decadent al lui Euripide. Este un uriaș bloc ridicat în mijlocul și de-a curmezișul muzicii epocii sale, care nu-i aparține, nu-i seamănă, nici măcar în reflexele deformate și grotești ale imitatorilor săi.

În jurul acestui bloc, de-a lungul acestor pereți înnegriți de angoasă și de spaimă, s-au lovit grațiile rafinate, ultimele subtilități ale super-serialismului anilor '50. Claritatea irizată a ultimilor webernieni, strălucitoarea sau vaporoasa evanescență a suavităților polifonice devenite posibile prin tratarea într-un fel farmaceutic a seriilor și transformărilor lor nu au putut rezista, nu erau decît castele din cărți de joc ale unor copii răsfățați ; s-au dărîmat în contact cu acest aerolit căzut nu se știe prea bine de unde, un produs prea prezent, prea concret al unei noi epopei științifico-fantastice, epopeea unor forme sonore ivite dintr-un univers inimaginabil în stare normală.

Xenakis, acest creator de monștri sonori — nu atribuim acestei definiții nici un sens peioratif — acest revoltat împotriva nedreptății, acest pasionat de libertate, revoluționarul care nu s-a mulțumit să-și scrie revolta ci a trăit-o cu pericolul vieții, a intrat în muzică pe poarta constructorilor. A fost arhitect înainte de a fi compozitor, a colaborat mai mult de zece ani cu Le Corbusier la edificarea unora din construcțiile cele mai desăvîrșite ale arhitecturii moderne — „*Maison du fada*“ de la Marsilia, mănăstirea de la Tourette și, în domeniul efemerului, pavilionul Philips din Expoziția universală de la Bruxelles, în 1959, pe care l-a „mobilizat“ cu muzică de Varèse — după ce fuses, în mijlocul tulburărilor revoluționare și războinice ale anilor '40, elev al Școlii Politehnice din Atena, unde matematica și arhitectura erau materiile lui principale. Paralel, studiile lui muzicale sunt destul de aproximative, sunt ale unui autodidact. Acest grec naturalizat francez din 1965, s-a născut în 1922 în România, la Brăila, port

situat la ultimul cot al Dunării, înainte ca aceasta să se reverse în delta ei feerică, un pămînt al păsărilor fantastice, al insectelor cîntătoare, al șoaptelor aeriene, al exploziilor luminoase în cețurile argintii ale cerului. Muzica populară și cîntecele ortodoxe îi vor străbate copilăria fără a o marca în profunzime ; Xenakis va păstra mai curînd urmele acestei muzici neîntrerupte a unei naturi într-o stare de vibrație sonoră și luminoasă perpetuă care i-a scăldat copilăria. Această muzică îl va învăța, în munca lui de creație, să-și imagineze sinteza înainte chiar de a-i fi analizat elementele, să caute imanența fluxului sonor în nenumăratele detalii din care s-a format, dar care nu apar niciodată. Pentru aceste detalii, se va bizui pe calculul probabilităților și pe activitatea ordinatoarelor, dar a unor ordinatoare hrănite în prealabil cu o viziune de ansamblu a elementelor ale căror aspecte le vor defini și le vor calcula fără încetare.

Stabilit la Paris în 1947, după cincisprezece ani de studii clasice, de muncă și de luptă în Grecia, unde muzica nu era pe primul plan al preocupărilor sale, Xenakis încearcă, în sfîrșit, la 25 de ani, dar continuînd să rămînă, înainte de toate, arhitect, să studieze și muzica în mod serios. Unele noțiuni de scriitură clasică, căpătate la Atena, îi permit să se înscrie la cursul de estetică și analiză al lui Messiaen care, dîndu-și repede seama de excepționala personalitate a straniului său elev, îl sfătuiește să-l părăsească și „să compună propria lui muzică". Aceasta se va materializa curînd în două lucrări purtînd titluri grecești, cum, de altminteri, și cu foarte rare excepții, se va întîmpla cu totalitatea producției sale. Aceste prime două lucrări sunt *„Metastatis"* pentru orchestră și 61 de instrumente, creată la Donaueschingen în 1955 și *„Pithoprakta"* pentru o orchestră de 50 de instrumente, creată la München în 1957 sub conducerea lui Scherchen. Încă de atunci se simte paradoxul unui demers care pornește de la sinteză la analiză, căci extrema diviziune a vocilor instrumentale care transformă toate instrumentele în soliști nu împiedică fermecătoarea continuitate a fluxului sonor să se desfășoare, deși serios tulburată de iritantele glissando ale coardelor ce vor deveni, din păcate, una din manile majore ale lui Xenakis și bineînțeles a cumpliților

Scanned with OKEN Scanner

lui imitatori. Atunci, ca și mai tîrziu, aceste glissando apar ca lipite pe o materie sonoră care, în pofida declarațiilor solemne ale autorului, nu pare să fie sursa lor.

Anii de compoziție și de creare a acestor lucrări, ca „*Achorripsis*", pentru 21 de instrumente, din 1957, sau „*Diamorphoses*", tot din 1957, prima lucrare electroacustică a lui Xenakis, sunt aceiași în care Pierre Boulez a lansat cu succesul care se știe, „*Domeniul muzical*". Iar acesta, care tocmai inventase muzica aleatorie pentru a combate ultimele excese ale totalitarismului serial, nu va întîrzia să-l califice pe distrugătorul acestui totalitarism drept „amator". Pentru Boulez, analistul și elevul sîrguincios, această calificare avea fără îndoială un caracter pejorativ. Un amator, desigur, Xenakis era și a rămas față de muzica clasică, acea muzică clasică al cărei serialism și sechelele lui nu sunt decît ultimele lăstare într-o continuă evoluție. Muzica lui Xenakis înseamnă o întoarcere la haosul primitiv, la un haos, descotorosit de pretențiile științifice ale aceluia care îl reînvie, cunoaște totuși propria lui organizare și o încremenește, o eternizează, în loc s-o lase să se decanteze, să se disciplineze în limitele unei noi organizări vizibile, sensibile, în cele din urmă, s-o sărăcească.

Haosul unui demiurg care își sădește în el întreaga lui putere de creație și de viață, apare pretutindeni în opera lui Xenakis. Printre operele din această perioadă care merge de la 1953 la 1962, una din cele mai caracteristice în această privință, una dintre cele mai puternice dar și dintre cele mai halucinante este „*Herma*" pentru pian solo, din 1961. Nimeni, dintre cei care au asistat, nu va uita interpretarea, în premieră, a lui Georges Pludermacher, la unul din concertele de muzică contemporană organizate de Maurice Fleuret la Muzeul de Artă modernă din Paris. Pentru prima oară, realizam cît de puternic e șocul delirului haotic al creatorului Xenakis. Dacă analizăm detaliile tehnice ale lucrării, nu găsim în ea nimic altceva decît o succesiune de linii ultra rapide, întrerupte de „*clusters*" sălbatice (în muzica modernă mănunchi de sunete atacate deodată, n.tr.), de tunete pe un cer brăzdat de fulgere orbitoare. În ultimă instanță,

găsim în ea tehnica deja tradițională, pe atunci, a pianului „modern", a cărui sevă o găsim în Bartók și Cage. Totul era însă atît de puternic, nu mai corespundea cu nimic. Era un torent, partea vizibilă, perceptibilă, sensibilă, a unui uragan universal care nu se oprește niciodată.

Perioada *„Hermei"* e totuși aceea în care Xenakis era deja stăpînit de demonul ordinatorului. I.B.M. (întreprindere multinațională de computere cu sediul la New York. n.tr.) îi dă prilejul să exploreze întrucîtva subconștientul acestui instrument formidabil, care dă ordine pe care trebuie să le asculți după ce i-ai oferit materia primă din care va vărsa mai tîrziu propria-i și teribila-i masticație. Totuși Xenakis se străduiește, în primele sale lucrări dirijate de teribilul creier electronic, să păstreze o anumită organizare vie, „muzicală" în sensul tradițional al cuvîntului : astfel, în *„ST/LO"*, *„Morsima-Amorsima"*, *„Atrées"*, toate trei pentru zece instrumente și toate trei din 1962. Sau încă în *„ST/48"*, din aceeași perioadă, pentru 48 instrumente. Radicalizarea definitivă a limbajului va începe abia cu *„Bohor"*, din 1962, fenomen pe care i l-a înlesnit faptul că lucrarea era electroacustică. Ajunși aici, amintirile sunt încă vii : prima audiție a avut loc la Théâtre de la *Gaîté lyrique*, în cadrul primului festival muzical de toamnă organizat de Maurice Fleuret, ale cărui merite în explotarea muzicii noi nu vor fi niciodată îndeajuns de lăudate. Au fost trei sferturi de oră, sau mai mult ? de vacarm unic și de necrezut într-o sală cu cea mai mare parte a publicului alcătuită din acei tineri și ciudați pasionați amatori pentru care „muzica" ce li se oferea era consecința directă a ultimelor „45 de turații" de jazz, de cîntece și de viitor „pop", cu, între amîndouă, neantul absolut, ignorarea totală a muzicii occidentale, de la Guillaume de Machault la Messiaen. Zgomotul era nu numai de o intensitate demențială, n-a slăbit și nu s-a oprit nici măcar o clipă, dar apărea și cu desăvîrșire neorganizat : nu se putea recunoaște nimic din ceea ce ar fi putut fi un mod de organizare a unui discurs sonor inteligibil și coherent. Dimpotrivă, era o totală incoherență, în dorința absolută și deliberată de a-i abrutiza pe ascultători. Cei mai înțelepți, după zece minute de spaimă și de zăpăceală și-au astupat urechile, îngrijorați de sănătatea timpanelor lor. Cînd, după acest memorabil con-

Scanned with OKEN Scanner

cert, Xenakis s-a supus jocului întrebărilor și răspunsurilor în marele foaier al teatrului, la o remarcă asupra intensității dinamice necruțătoare a ceea ce se ascultase, el a dat, sub forma unei întrebări, un răspuns care, bine înțeles, și-a făcut efectul : „A fost într-adevăr chiar atît de tare ?“ La rîsetele asistenței, a continuat : „În ceea ce mă privește, mi-ar fi plăcut o și mai mare forță. Eram însă la limita posibilităților aparatului de care dispuneam“.

Despre Xenakis începuse să se vorbească tot mai mult, dar el nu ajunsese încă la gloria, la adevărata popularitate care umple sălile de concert. Totuși, în anii imediați de după „*Bohor*“, a compus cîteva din lucrările sale cele mai importante pe plan muzical ; în mod ciudat, una singură corespundea definiției de muzică pură și anume „*Econta*“, din 1964, pentru pian și cinci alămuri. Din această compoziție instrumentală relativ simplă, Xenakis scoate, în planul sonorității pure, efecte uimitoare și de loc gratuite ; deasupra ei plutește parcă atmosfera unei subite feerii grație jocului armonicelor produs între coardele pianului și tromboanele care-și înfundă cornetele. Alte două lucrări, din 1964 și 1966, sunt muzici de scenă : „*Hiketide*“, destinate „*Supliantelor*“ lui Eschil pentru un cor de cincizeci de femei, în același timp percuționiste, și zece instrumente, apoi „*Orestia*“ pentru cor mixt și orchestră de cameră, destinată trilogiei cu același titlu de Eschil. Sunt lucrări de muzică funcțională, din care îți poți da seama că Xenakis, autorul „*Bohor*“-ului, promotorul zgomotului pur, ridicat la rang de instituție, se poate supune necesităților materiale și legilor unei opere dramatice și reprezentații teatrale fără ca valoarea invenției sale muzicale să scadă.

Xenakis, muzicianul funcțional reconvertit la legile unei muzici rămase muzică ar putea fi obiectul unui studiu pasionant : un muzician care se întoarce într-un fel la sursele expresiei teatrale și poetice, care se trezește din rătăcirile lui răspunzînd nevoilor profunde cele mai nobile ale unei muzici puse iarăși în slujba unei sinteze artistice și umane. Din păcate, n-a avut ocazia să compună mult în acest fel de muzică fiindcă cei care îl pîndeau, agenții de publicitate ce mizau numai pe „senzație“ începuseră să se agite din umbră. Desigur, a dat în acești ani, cînd va fi înghițit de cea mai

impură dintre glorii, o mare lucrare, poate cea mai mare a lui Xenakis, „*Nopți*“, rod al unei comenzi a Festivalului de la Royan, unde a fost creată în 1967 de „Soliștii corurilor Radiodifuziunii franceze“ sub bagheta lui Marcel Couraud.

„*Nopți*“ este compusă pentru douăsprezece voci reale, ca toate lucrările destinate aceluiaș grup. Este compusă desigur pentru cîntăreți obișnuiți cu cele mai mari dificultăți de intonație și de ritm impuse de muzica secolului XX, dar al cărei instrument, vocea umană, și modul de a o utiliza, marchează anumite limite în afara cărora nici o muzică nu ar mai fi posibilă. Este, din cauza aceasta, o lucrare înrudită cu partiturile muzicii de scenă menționate mai sus. În sfîrșit, nu este o lucrare a abstracției sonore, a căutării pure, a vreunei speculații matematice, chiar dacă ajunge la o expresie, fie ea supusă sau nu fatalității ordinatoarelor. Este o lucrare umană, o lucrare de la început vie. Iată-i dedicația : „Pentru voi, necunoscuți deținuți politici, Narcisso Julian, din 1946, Costas Philinis, din 1947, Hélène Erythriadou, din 1950, Joachim Amaro, din 1952, și pentru voi, miile de uitați, ale căror nume au dispărut“. Este o lucrare profund înrădăcinată în tragedia epocii noastre, aceea a rezistenței la dictaturile oarbe și sîngeroase, o lucrare pe care Xenakis a smuls-o din chiar propria lui carne mutilată ; și este, în relativa simplitate a parcursului ei sonor, o operă extraordinară, care trăiește prin miile de răni încă deschise ale aceluia care a compus o operă genială, putem risca acest cuvînt.

Desigur, nu compui o operă ca „*Nopți*“ în fiecare zi. Să fie acesta motivul pentru care Xenakis, puternic ademenit de glasurile sirenelor, a început să cedeze tot mai mult insolitului și extravaganței celei mai gratuite ? Fapt este că, din nenorocire, a cedat. Lăsîndu-se anexat, mai mult sau mai puțin conștient, de campionii muzicii „spațiale“, el va compune, aproape în același timp cu „*Nopți*“, „*Terretektorh*“ pentru orchestră mare, al cărei principiu de execuție constă în a plasa muzicienii în mijlocul publicului, a face un amalgam din executanți și auditori, a împrăștia, a pulveriza sunetul. Prima experiență a fost încercată în momentul prezentării „*Nopților*“ la Royan, într-un loc, desigur impropriu pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru experiențe de genul acesta, holul cazinoului, ceea ce putea să pară derizoriu ; și așa a și fost, efectiv, cît privește rezultatul obținut, căci această spațializare a sunetului a făcut ca auditorii disciplinați care se așezaseră cuminți la locurile indicate, să nu aibă dreptul, în definitiv, decît la solouri de trombon, sau de tobă sau de trompetă, în funcție de locurile pe care le ocupau ; cei mai norocoși au avut barem posibilitatea să asculte ansamblurile de suflat sau de coarde. Nici un spațiu, oricît de ideal și de special conceput în acest scop, nu va putea realiza o adevărată spațializare. Acestea sunt vise de stereofoniști impenitenți, dar numai înregistrările de bandă sau pe disc ar putea da o idee justă despre ceea ce a vrut să obțină compozitorul.

Disprețul față de realitate este o greșeală comună multor compozitori ai tinerei generații ; dîndu-și seama de primejdiile care-l pîndesc, Xenakis s-a refugiat tot mai mult în deliciile muzicii electroacustice, unde îl așteptau profitorii dezorientării sale și ai implacabilei acțiuni a demonilor săi. Totuși a recidivat în sensul „*Terretektorh*"-ului cu „*Nomos Gamma*" pentru orchestră, la rîndul ei sortită și ea să fie cîntată cu muzicieni și auditori amestecați laolaltă. Era în 1969 ; mai înainte, Xenakis încercase, cu „*Nomos Alpha*", ca și cu „*Herma*", să spargă limitele unui instrument, de data aceasta alegînd violoncelul, pe care l-a supus unei adevărate torturi făcîndu-l să urle, să guițe, să horcăie, să rîgîie, să zbiere ca măgarul sub degetele și arcușul unui instrumentist care părea că-și pierde mințile cîntînd. În mod ciudat, pe această muzică absolut incoherentă și, în plan sonor, de o urîciune pe cît de deliberat provocată pe atît de înspăimîntătoare, Maurice Béjart avea să creeze pentru un dansator solist, Paolo Bortoluzzi, una din coregrafiile sale cele mai semnificative, izbutind, în cele din urmă, să dea un sens la ceea ce părea să nu aibe nici unul.

Lumea de azi e necruțătoare cu oamenii puri. Publicitatea, snobismul, înșelătoria îi pîndesc și, pe deasupra, banii, adică comercializarea. Aceasta nu l-a scutit nici pe Xenakis. I s-au dat comenzi pentru spectacole de „sunet și lumină" și a apărut „*Persépolis*" în 1971. Mai înainte fusese „*Persephassa*" pentru cei șase percuționiști din Strassbourg. A ur-

mat apoi, concomitent cu „*Perseplis*“, „*Aroura*“ pentru douăsprezece instrumente de coarde, „*Antikhton*“ pentru orchestră. Erau tot comenzi, date însă de, sau pentru ansambluri de muzicieni plătiți cu un preț foarte bun, ceea ce e just, la urma urmei de ce nu și-ar cîștiga și creatorii un trai ca lumea ? De data aceasta însă era solicitat muzicianul Xenakis, un muzician care, cu aceste lucrări, avea să se înfunde și mai mult în ticurile sale. Totul avea să ia o altă turnură cu nemeritata celebritate a „*Polytope*-ului *din Cluny*“, din 1972, al cărui succes nu poate fi contestat dar care încetase să mai fie muzică, nu era decît o „afacere“, și ce afacere ! Era un spectacol „de lumină și sunet“ destinat uneia din cele mai venerabile incinte istorice a Parisului, aceea a fostei mănăstiri Cluny ; spectacolul era, bineînțeles, electro-acustic. Indescriptibila sărăcie a „muzicii“ se revela și mai brutal din pricina infantilismului efectelor luminoase care o însoțeau : șiruri de lămpi mici care se aprindeau și se stingeau în toate direcțiile, lasere verzi care scotoceau prin unghere-le de piatră ale incintei astfel violate. Era un fel de bîlci pentru familii numeroase care s-ar fi adunat în Place du Trône (unde au de obicei loc serbări populare, n.tr.), copiii extaziindu-se și încercînd să prindă luminile în mînuțele lor. Un Xenakis muzician de bîlci, măscărici public, jonglînd cu sunetele și luminile ? De ce nu, in definitiv ; dar cum rămîne cu „unul din cei mai îndrăzneți exploratori ai timpului și spațiului sonor, cu itinerarii foarte personale și procedee foarte originale“, despre care vorbește un anume „dicționar al muzicii contemporane“ care, în genere și pe bună dreptate, are o reputație bine stabilită ?

Alte comenzi, alte lucrări au urmat acestui „*Polytope*“, un „*Polytope II*“, între altele, la numai un an după „*Polytope I*“, căci jucăriile se uzează repede, și curiozitatea oamenilor trebuie ținută trează. În anul 1975, Xenakis s-a aflat în fața a 17 comenzi noi, și dacă le-a onorat pe toate, evident că nu poate fi vorba de capodopere, nici măcar de o creație muzicală adevărată, ci mai mult ca oricînd, atît în domeniul instrumental cît și în domeniul electro-acustic, de colecții de ticuri răsuflate.

Unde e omul, muzicianul Xenakis, acum cînd a trecut de cincizeci de ani și este acoperit de bani și de glorie ? Poate că

nu este cu totul pierdut, după cum o dovedesc anumite rare lucrări denumite „minore", dar care rămîn în afara combinațiilor comerciale. Aș dori să termin această evocare a lui Iannis Xenakis, victimă și totodată beneficiar al viciilor epocii sale, pe o notă conciliantă și optimistă, semnalînd una din ultimile lui lucrări mai puțin cunoscută, compusă pentru vioară solo. „*Mikka*", acest titlu al lucrării este o cheie, care deschide porțile recunoștinței și tandreței. De data aceasta nu este un nume grecesc. Xenakis s-a născut în România, și „mica" este un cuvînt românesc ; este și porecla afectuoasă pe care prietenii lui o dădeau aceleia care e la originea gloriei fulgerătoare a lui Xenakis, care a început să-l ajute cînd era numai o semi-vedetă contestată, și care, desigur, nu poate fi trasă la răspundere pentru întorsătura pe care au luat-o de atunci lucrările lui: e numele proprietarei editurii care plătește foarte scump dreptul de exclusivitate al publicării operelor protejatului ei. Lucrarea, foarte scurtă, și care, de data aceasta, nu atacă forțele vii ale instrumentului, mulțumindu-se a-i explora adînc posibilitățile fără a-i viola pentru aceasta natura, este un fel de susur plin de suavitate și de tandrețe, în trăsături extrem de rapide de intervale de sferturi de ton : un „*perpetuum mobile*" de șoapte și suspine tandre, dedicate unei nobile mici doamne, a cărei vivacitate se reflectă în ochii ei sclipind de inteligență și de șiretenie și pe care, cînd asculți „*Mikka*", ți se pare că o auzi vorbind.

Scanned with OKEN Scanner

Henri DUTILLEUX, Serge NIGG, Maurice OHANA

Henri Dutilleux, născut în 1916 la Angers, compozitor francez cu o reputație, pe bună dreptate, internațională, este fantoma temută care obsedează nopțile de insomnie și conștiința turmentată a tuturor necondiționalilor muzicii necondițional de „avangardă" din perioada care a început în 1946 cu Sonatina pentru flaut și pian de Pierre Boulez.

Cu toate că mai în vîrstă cu zece ani decît acesta, s-a început a se vorbi despre el de abia în 1948, cu prima lui lucrare importantă, o Sonată pentru pian. Aceasta s-a datorat mai multor motive. Absolvent al Conservatorului din Paris, el a primit Marele Premiu al Romei la 22 de ani, o vîrstă foarte normală pentru obținerea acestei supreme recompense „academice", cum spun adversarii lui mai mult sau mai puțin camuflați strîmbînd din nas. Războiul l-a surprins la Roma, a urmat mobilizarea și numai după sfîrșitul acestui război, combatantul Dutilleux și-a putut relua o activitate normală. Contrariu lui Boulez, nu avea nimic dintr-un „precoce". Opera care trebuia să-l facă cunoscut pe plan internațional, a sa *„Primă Simfonie"*, datează din 1915 ; avea atunci 35 de ani.

În sfîrșit, Dutilleux este un compozitor „lent". Nu se grăbește cînd lucrează, își coace îndelung operele și are nevoie de mult timp pentru a le așterne pe hîrtie. Dar nu a încetat niciodată să compună, chiar dacă, de fiecare dată, a lăsat să treacă mai mulți ani între două lucrări. Boulez a fost mult

Scanned with OKEN Scanner

mai fecund în tinerețe ; a încetat însă practic să compună cînd, prin 1963, a fost cuprins de demonul baghetei. Dutilleux a compus muzică toată viața și continuă să compună. Un cvartet pentru coarde este pe șantier în clipa în care scriu aceste rînduri, în 1975 ; putem fi aproape siguri că el va îmbogăți lista fastă a capodoperelor lui Dutilleux.

„Academic", în sensul peioratif al termenului, Dutilleux nu a fost niciodată. Domeniul limbajului său a fost de la început al unui modalism foarte liber și foarte larg, ascultînd de o mare tradiție franceză pe care secolul al XIX-lea o uitase și pe care Debussy a reînviat-o în mod incomparabil. Din punct de vedere ritmic, primele lui lucrări s-au resimțit de influența lui Bartók, ca de exemplu baletul său *„Lupul"*, din 1953, compus pentru Roland Petit care l-a prezentat în lumea întreagă. Tradiții și influențe, totul dispare în profilul unui limbaj superb de personal, în lucrările lui de astăzi majore, a *„Doua Simfonie"*, zisă *„Dubletul"*, din 1957, *„Metabolele"* pentru orchestră, din 1964, *„O întreagă lume îndepărtată"*, pentru violoncel și orchestră, din 1971.

Dutilleux nu putea să nu se gîndească, în cursul anilor, la evoluția limbajului muzical provocată de cei mai tineri ca el, sub dubla influență a lui Messiaen și a lui Webern. Propria lui personalitate îl ținea totodată departe de emfaza primului și de evanescența celui de al doilea. Și mai puțin putea găsi calea unei profunde simpatii pentru căutările paroxistice ale tuturor acelora care, în jurul lui, se simțeau obligați să pulverizeze universul sunetelor înainte de a-l reconstitui, de a-l resolidifica în maniera lor. Să lucreze izolat pe serii de acute, de durate, de timbruri și intensități nu a fost niciodată maniera lui Dutilleux. Există desigur, urme de serialism în marile opere ale maturității sale, de la *a Doua Simfonie* la *Poemul pentru violoncel și orchestră*. Dar acest serialism se oprește la o utilizare în primul rînd melodică a seriilor de acute, după modelul foarte mlădiat al lui Schönberg. Chiar și aici, domnește libertatea, care e totală cît privește toate celelalte elemente constitutive ale limbajului muzical Toate operele lui Dutilleux, ultimele ca și primele, sunt profund elaborate. Dar această elaborare nu atinge ceea ce trebuie

numit „inefabilul“ muzicii. Scările modale ca și schițele seriale ale lui Dutilleux sunt largi zboruri melodice, căci înainte de orice el este un liric. Și aici se impune comparația cu Schönberg, care s-a ferit întotdeauna să fabrice, să construiască serii în mod artificial, care a afirmat întotdeauna că structurile seriale ale operelor lui nu ascultau decît de inspirație, constituiau *„Einfälle“*, idei spontane.

Dutilleux, acest liric, este în același timp un incomparabil creator de atmosferă. Și aci, ca pentru toate celelalte aspecte ale operelor sale, progresele au fost continue : de la Sonata pentru pian și Prima Simfonie pînă la *„Lume îndepărtată“* pentru violoncel. În fiecare dintre operele deplinei lui maturități, Dutilleux crează o lume de idei impulsionate de o atmosferă fundamentală de vis interior, de viziuni umane transfigurate poetic. Este poetul lumii sonore care a compus a Doua Simfonie și *„O întreagă lume îndepărtată“*, de altfel inspirată din Baudelaire. Între cele două, *„Metabolele“*, în care arta variației este cu atît mai desăvîrșită cu cît rămîne insesizabilă, reflectă perfect universul speculativ al lui Dutilleux, gustul lui pentru construcția rafinată, subtilă, talentul lui de a crea un univers imaginar de o puternică și nu mai puțin inefabilă realitate.

Dutilleux este modelul perfect al unui maestru stăpîn pe un meșteșug suveran, care departe de a-l condiționa, de a-l face prizonier, l-a eliberat de la început de tirania tehnicii. Solid ancorat în pămîntul fertil al tradițiilor, el s-a înălțat tot mai mult spre universul unei libertăți interioare a cărei bogăție crește mereu. Acest om pudic, rezervat, discret, care exprimă cea mai firească noblețe este, în momentele lui bune, un bard pasionat al sufletului omenesc. Sinceritatea și lirismul lui sunt de o asemenea natură încît exclud orice urmă de slăbiciune, de vulgaritate. Dutilleux este un aristocrat al muzicii, un nobil rafinat în comparație cu Jolivet, pe care nu-l citez aci la întîmplare, căci Dutilleux ni-l amintește prin perfecțiunea meșteșugului și sinceritatea demersului lăuntric. Jolivet pare însă să frămînte muzica cu mîinile lui de plugar robust și neobosit, pe cînd Dutilleux îi imprimă

încet, armonios, curba secretă a gîndurilor sale. În peisajul muzicii franceze de la mijlocul secolului XX, acești doi mari compozitori se completează perfect.

Nu este inutil, în această privință, să amintim că *„O întreagă lume îndepărtată"*, această muzică baudelairiană consacrată celui mai profund muzician dintre poeții francezi, respiră sinceritatea lirismului și profunzimea visului, revelînd în același timp personalități extrem de diferite. Diferite, dar care au în comun, cu toate acestea, ura de a fi înregimentate și, de asemenea, ceea ce se completează în mod firesc, dragostea sălbatecă, indestructibilă, pentru libertate.

Pentru **Serge Nigg**, născut la Paris la 6 iunie 1924, problema libertății s-a pus, chinuitoare, de-a lungul întregii sale munci de creație. El pare să fi ajuns, după vîrsta de patruzeci de ani, la un fel de echilibru; pînă aici însă cîte lupte, cîte întrebări, cîte ezitări, cu toată siguranța afișată rînd pe rînd referitor la toate esteticile, la toate tehnicile adoptate.

Este un elev al lui Messiaen, contemporan și coleg cu Boulez ; ca și Boulez, s-a dus să învețe tehnica dodecafonică la Leibowitz. Extrem de dotat, înzestrat cu simț ascuțit al eficacității muzicale la cel mai înalt nivel, care, în mod firesc, nu aparține muzicii pur ilustrative, el compune, în 1947, cînd se afla deja în fruntea mai multor lucrări unde își dovedise căldura, talentul și o artă înnăscută a scriiturii orchestrale, *„Variații pentru pian și 10 instrumente"*, create la Paris în ianuarie 1947, prezentate în același an la Londra, Bruxelles și Palermo. Aceste variații constituie una din primele opere strict dodecafonice compuse în Franța după revelația scriiturii schönbergiene de către Leibowitz. Doi ani mai tîrziu, în 1949, Nigg compune un vast oratoriu inspirat din acțiunile Rezistenței franceze în timpul războiului și al ocupației, *„Împușcatul necunoscut"*. Scriitura este tot dodecafonică, iar lucrarea a fost prezentată în R.D.G., la Radioteleviziunea din Berlin. Un al doilea eveniment din aceeași epocă a fost reuniunea compozitorilor de la Praga la care au participat creatori din unele țări socialiste europene și simpatizanți

occidentali. Pentru Nigg a fost atunci, un fel de iluminare ; a adoptat tezele susținute la Praga și s-a străduit să compună o muzică „pentru popor", ușor accesibilă și de o scriitură tradițională. A compus în 1950 poemul simfonic *„Pentru un poet captiv"*, care a marcat părăsirea scriiturii dodecafonice. Au urmat, pînă spre 1960, lucrări în care reminiscențele din muzica populară erau frecvente lucrări care, de altfel, erau departe de a fi de disprețuit, căci talentul melodic, meșteșugul lui Nigg se impuneau de la sine. Printre aceste lucrări, un prim Concert pentru pian, creat de Pierre Barbizet și André Cluytens în 1955, și un Concert pentru vioară, compus în 1957 și creat de cel căruia îi fusese dedicat, Christian Ferras, în 1960, la Paris. Era, de altfel, epoca cînd serialismul total al lui Boulez și al epigonilor săi începea să bată din aripă, cînd se simțea că se va ivi o nouă muzică de sinteză, eliberată de constrîngeri prea înguste, dar profitînd de unele reușite ale „avangărzii". Și Nigg a făcut din nou o întoarcere asupra lui însuși, pășind, dar dintr-un punct al orizontului opus celui al avangardiștilor, pe o nouă cale a libertății. Și au urmat marile pagini simfonice inaugurate în 1960 de *„Simfonia-Jeronimus-Bosch"*, creată la festivalul de la Strassbourg de Charles Bruck; după *„Poveste de Ou"*, pentru Percuționiștii din Strassbourg, pian și doi recitatori din 1961, *„Cîntul Deposedatului"* pentru orchestră, bariton și recitator pe texte de Mallarmé, create la festivalul de la Strassbourg în 1964 ; recursul la *„Notele poetice"* ale lui Mallarmé ar fi de ajuns pentru a indica ruptura lui Nigg cu deținătorii unei estetici pentru care și Mallarmé era înainte de toate un „formalist". Au urmat apoi cele două mari lucrări simfonice care exprimă cel mai bine personalitatea lui Nigg, sufletul lui chinuit, pesimismul lui patetic și fundamental, expresia lui violent dramatică : *„Chipurile lui Axel"* creată în 1967 la Festivalul din Besançon de Antal Dorati și *„Fulger"* din 1969, creată în același an la Paris de Charles Bruck. Se mai poate aștepta încă foarte mult de la Serge Nigg, acum cînd talentul lui pare definitiv eliberat de tot ceea ce nu se potrivește cu aspirația lui la libertate.

Temperament prin anumite aspecte asemănătoar cu al lui Nigg, **Maurice Ohana**, avea să se angajeze în lupta sa pentru libertate, pe o cale diferită, dar, în cele din urmă, tot atît

Scanned with OKEN Scanner

de fecundă. Născut la 12 iunie 1914 la Casablanca, de origine spaniolă, dar de timpuriu naturalizat francez și stabilit în Franța, aducea cu el o profundă moștenire andaluză, de care flamenco e întotdeauna intim legat. El este așa dar, de la origină, unul din acei muzicieni pentru care muzica din străfundurile poporului este o realitate; o realitatea deosebit de puternică în Spania, unde se îmbină de altfel cu realitatea tradiției poetice, și ea ancorată în ceea ce avea mai profund sufletul popular. Nimic surprinzător deci că după cîteva lucrări instrumentale din tinerețe, Ohana, stabilit definitiv la Paris în 1946, a publicat ca primă lucrare un oratoriu pentru bariton, recitator și orchestră pe un poem de Federico Garcia Lorca, „*Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*". Era în 1950 și era un act de curaj, în atmosfera atotstăpînitoare a dictaturii supraseriale a lui Boulez: să publici, tocmai în acel moment al „conjuncturii muzicale" nu numai franceză, dar și europeană, o lucrare profund expresivă, patetică chiar, și într-un alt limbaj decît al serialismului integral, pentru moment triumfător și cel puțin deconcertant pentru cercurile muzicale din R.F.G. și de aiurea. Să faci în mod deliberat ce-ți trece prin cap, fără să-ți pese de moda zilei, cîtă îndrăzneală! Dar Ohana avea să continue, și anume cu mai multe partituri de balet, „*Reprezentațiile lui Tanit*", în 1952, „*Studii coregrafice*", în 1955, și mai ales „*Prometeu*", în 1956, creat de Maurice Béjart.

Opozant înnăscut, Ohana avea să-i uimească pe toți cei care îl îngropaseră printre neo-clasici și „populiști", compunînd, în 1962, an în care falimentul serialismului total începuse deja, „*Mormîntul lui Claude Debussy*" pentru soprană, țiteră, pian și orchestră. Aici se înfiripa și începea să triumfe un stil nou care, fără a recurge în mod obligatoriu la exercițiile seriale, se arăta totuși mult mai sever decît acela al lucrărilor anterioare, fără să renege însă niciodată — și aceasta e esențial — voința unei expresii directe, îmbogățită aici de o forță de seducție pe care marile lucrări ulterioare aveau s-o confirme, începînd cu „*Abecedar pentru Fedra*" pentru soprană, mezzo-soprană, cor mixt și unul din acele ansambluri instrumentale dragi lui Ohana, în care se află nu numai o harpă, un clavecin, un pian și instrumente de percuție dar și țitere în treimi de ton:

unul din acele ansambluri grație cărora, printr-o sobrietate a stilului și a scriiturii, din nou în contra curentului, muzicianul se întoarce la sursele îndepărtate și profunde ale Andaluziei. Era în 1967 ; în 1968 a urmat *„Sibylle“* pentru voce, percuție și bandă magnetică, și în 1969 extraordinara *„Silenciaire“* pentru șase percuții și douăsprezece coarde, lucrare puternică și strălucitoare pe care Rudolf Baumgartner, în fruntea Percuționiștilor din Strassbourg și a propriului său ansamblu de coarde, o va face să triumfe la foarte tradiționalul festival de la Lucerna. În sfîrșit, în 1973, a produs o capodoperă desăvîrșită : cele *„Douăzeci și patru de preludii“* pentru pian, create de Jean-Claude Pennetier. Această lucrare este o magnifică sinteză a întregii munci creatoare a lui Ohana de-a lungul anilor, de-a lungul unui sfert de secol. Aici imaginația se acordă perfect cu rigoarea fundamentală a scriiturii, căci amîndouă aceste calități sunt puse sub semnul libertății estetice, intelectuale și spirituale. Această capodoperă este deopotrivă un act de opoziție și de reparație : opoziție la masacrul comis de atîția pretenționși pseudo-„muzicieni“ asupra pianului transformat într-un instrument de percuție nesănătoasă, dacă nu într-o falsă harpă sau ghitară, și de reparație față de romanticul pian de concert, al cărui unul din cei mai iluștri moștenitori, moștenitori creatori, bine-înțeles, se dovedește a fi Ohana.

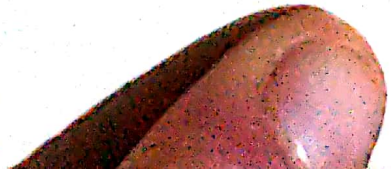
ÎN JURUL VEDETELOR DE DUPĂ RĂZBOI. TOATE TENDINȚELE ȘI TOATE VÎRSTELE

Șovăiala, nesiguranța, temerile, panica de a face o nedreptate, de a uita pe cineva sunt sentimentele care mă asaltează în pragul ultimului sfert al acestui secol. În fața ochilor mei se perindă, în coloane strînse, o mulțime de nume. Le-am refăcut, aceste coloane, de zece, de douăzeci de ori și nu sunt cu nimic mai avansat decît prima oară. Dacă aș ține seama de toate aceste nume — nu vorbesc aici decît de compozitorii născuți, cu foarte puține excepții înainte de 1945, ceea ce înseamnă că îi exclud pe cei mai tineri de treizeci de ani, și am să explic de ce — dacă aș ține seama de toate aceste nume și de reala importanță a cîtorva ar trebui să scriu încă o carte, al cărei volum nu ar fi mai redus decît al acesteia de față. Trebuie așa dar, în ceea ce constituie deja o primă selecție, s-o fac pe a doua, poate chiar pe a treia. Să aliniez pur și simplu, nume, date de naștere și titluri de lucrări ? Refuz să fac acest lucru, am mai spus-o înainte. A vorbi de toți, fără deosebire, de toți cei care trăiesc și se agită în jurul nostru sau care — iar aceștia sunt cu siguranță cei mai buni — lucrează și trudesc în tăcere, ar însemna să nu mai fac o operă de istoric și de critic, ci de cronicar și jurnalist. Alții mă vor urma, sunt sigur, iar eu nu voi mai face desigur parte din această lume ca să pot beneficia de rodul muncii lor. Așa e legea firii, iar eu cred sincer că am mers mult mai departe decît predecesorii mei, fără deosebire. Bine înțeles, mă gîndesc la istoricii muzicii și nu la cei care, ca și mine de altfel, sub alte aspecte și în alte împrejurări, urmăresc actualitatea pas cu pas. Un cutare dicționar al mu-

zicii va cuprinde nume care nu se vor afla aici, căci o istorie nu este un dicționar ; o istorie înseamnă întrucîtva, chiar cînd e vorba de cea care se face sub ochii noștri, a încerca o primă sinteză. Această încercare, fiecare generație trebuie s-o facă la rîndul ei.

Ceea ce complică totul este noțiunea unor cronologii reale. Ar fi fost ușor să procedez în funcție de anii nașterii, să vorbesc în același timp despre Boulez, de exemplu și, pentru că s-au născut în același ani sau aproape, de unii pe care-i voi evoca abia acum. Așa ar fi corect în planul evoluției unei istorii abstracte a muzicii. În felul acesta însă aș falsifica însăși această evoluție, așa cum s-a desfășurat în realitate. În anul 1950 numai trio-ul Boulez-Stockhausen-Nono era la ordinea zilei, ocupa toată avantscena, exercita, cum spuneu adversarii lor din partida neo-clasică, o tiranie, o adevărată teroare asupra evoluției muzicii. Cine, pe atunci, vorbea de **Claude Ballif,** născut la Paris în 1924, de **Jean Barraqué,** născut la Paris în 1928, pe care o moarte prematură l-a răpit **muzicii** în 1973? Nimeni, cu excepția unor rari inițiați, care le cunoșteau lucrările și ele încă puține. Se vorbea tot atît de puțin ca despre un **Jean-Pierre Guézec,** mult mai tînăr, născut la Dijon în 1934 și care, de atunci, a dispărut și el, la vîrsta de numai 37 de ani.

Și totuși, sunt muzicieni într-adevăr importanți numai că, s-au manifestat mai tîrziu decît contemporanii lor pe atunci celebri, și din diferite motive. Iată-l pe Ballif, pentru a începe cu el : nu a fost niciodată un scandalagiu. A fost, dimpotrivă, tot timpul, un om tăcut, un solitar, un scrupulos, care, la tinerețe, — la vîrsta cînd Boulez forța ușile și mătura rămășițele acelora pe care credea că-i redusese la starea de cadavru — nu avea decît o singură pasiune : să învețe, să învețe tot timpul, să-și lărgească fără încetare cîmpul investigațiilor, să aprofundeze o meserie pe care o voia perfectă, și de care nu era niciodată satisfăcut. El este cel care a spus într-o zi : „Înainte de a-ți face meseria, trebuie s-o înveți pe a altuia". Este și ceea ce a făcut, ani de-a rîndul, la Paris, pe lîngă Tony Aubin și Oliver Messiaen, la Berlin mai ales lîngă Boris Blacher și Josef Rufer ; Blacher a fost principalul lui profesor cel care a dat justificările cele mai



Scanned with OKEN Scanner

profunde ezitărilor lui, scrupulelor lui. Ani de zile, Ballif s-a chinuit să compună cum, în realitate, nu avea nici un chef să compună ; într-o manieră ingrată, care suna prost, profund gîndită, savantă, pe cînd în realitate el nu era decît pasiune și fervoare, entuziasm și spontaneitate. Adevărata lui fire a învins, pînă la urmă, dincolo de limbajul pe care, la un moment dat, el însuși l-a făurit, acea „metatonalitate" cum singur o numise cu un termen pe cît de pretențios pe atît de ininteligibil, numai pentru a încerca să opună super-realismului, căruia i se împotrivea, un alt „sistem" care să nu fie serial, care însă a fost totuși un sistem. Căci atît de absolută era, în acea epocă, forța tiranică exercitată de supra-realism (chiar dacă era gata să se năruie) încît, dacă voiai să te afirmi cîtuși de puțin, trebuia neapărat să construiești un alt limbaj și să te situezi, în ceea ce te privea, în fruntea unui sistem, al unei teorii, a unei arhitecturi coerente a muzicii, dincolo de care, la rîndul tău, nu trebuia, mai cu seamă, să găsești o ieșire. „Metatonalul" : să fii dincolo și deasupra tonalității fără a fi serial, dar să fii totuși diatonic și cromatic ; toate acestea se cunoșteau și nici o necesitate nu impunea edificarea acestui nou fals sistem. Iată de ce nu a rămas nimic din el sau aproape nimic ; cîteva lucrări în jurul anilor 1960 — Ballif avea deja 35 de ani și nu înceta să caute — lucrări de muzică de cameră din care nu va rămîne, din care de pe acum nu a rămas nimic.

Dimpotrivă, ceea ce rămîne și va crește mereu, este ceea ce într-o zi ne-a dat Ballif aproape fără voia lui : opere lirice, opere cantabile, generoase, exuberante sau profunde și, în același timp, răscolitoare prin sinceritate și simplitate. Lirice au fost și marile pagini orchestrale create în aceeași epocă și exploatînd pînă la delir posibilitățile cele mai extreme ale tuturor elementelor care produc sunete : *„Lovecraft"*, *„Călătoria urechii mele"*, *„In gura mare"*, (*„A cor et à cri"* în original n.tr.) și nu în ultimul rînd acel vast oratoriu pentru opt soliști, coruri și orchestră creat în 1974, la „Printemps musical de Paris", — operă expresivă, dar de o foarte riguroasă coeziune interioară, fără nici o urmă de îngăduință, care nu se inspiră nici din Mahler, nici din Messiaen, care se leagă direct de marile pagini ale unei Renașteri care ar fi păstrat toată rigoarea și toată pudoarea mijloacelor expresive ale evului-

mediu, o operă însă a timpului nostru, prin strigătele ca și prin tăcerile ei, prin limbajul ei chinuit, ca și prin voința de a-l depăși, de a-l debarasa de zgură, de a-l restitui esențialului.

Esențialul ! Cînd l-a descoperit André Boucourechliev ? Cînd a sosit la Paris, după ce depășise de mult vîrsta de douăzeci de ani, învățătura pe care a căutat-o la Școala Normală de Muzică însemna avangardă în raport cu bagajul de cunoștințe pe care îl avea. Însă, din acel moment, a început deodată să facă pași uriași, și atunci a evadat la Milano, la *„Studio di fonologia de Berio e de Maderna"* unde a învățat să mînuiască banda magnetică, să caute și să găsească noi resurse sonore în instrumentele tradiționale. Toate acestea au avut, în cele din urmă, prea puțină importanță, căci temperamentul cu care se născuse avea să fie mai puternic și să spargă convențiile tuturor limbajelor. Primise însă libera trecere, indispensabilă atunci, spre a fi admis în cercurile boulezismului parizian. Primul mare succes l-a avut la *„Domaine musical"*, în 1963, cu *„Grodek"*, pentru soprano, trei percuții și flaut, pe un poem de Georg Trakl ; era o lucrare de mare forță interioară, tragică ca poemul din care se inspirase, fără nici o notă inutilă, ținînd seama de stilul general al limbajelor epocii, fără a se supune totuși vreunui canon ; o operă care te impresiona imediat, care te ținea încordat, pentru că trata despre drama distrugerii și a morții, drama omului. *„Muzicile nocturne"* ascultau de același instinct al exprimării adevărurilor simple și fundamentale ale vieții. Aceste prime mari lucrări dovedeau deja o artă a construcției din care fantezia țîșnea tot timpul, spre a îmbogăți, fără a o distruge vreodată, arhitectura inițială. Astfel sunt lucrările care au urmat începînd din 1967, și care aveau să stabilească marea reputație a lui Boucourechliev, seria *„Arhipelagurilor"*. Primul dintre aceste *„Arhipelaguri"*, creat în 1967 la Royan, pentru două piane și doi percuționiști, a uimit imediat prin originalitatea formei cît și prin virtuozitatea scriiturii și bogăția imaginației, pusă în serviciul unei irepresibile puteri expresive. Au urmat, la intervale regulate, *„Arhipelaguri"* pentru cvartet și coarde, pentru pian și șase percuții, pentru pian solo, toate construite pe același principiu al unei foarte mari libertăți profund organizate, și prin aceasta contrarie hazardului orb

Scanned with OKEN Scanner

care urîțea de mai mulți ani muzica. Deseori, pentru a-și explica operele, compozitorii acestei epoci folosesc un jargon pe cît de exasperant, pe atît de neînțeles ; dar Boucourechliev, ale cărui „*Arhipelaguri*“ apăreau ca o reacție împotriva amatorismului aleatoriu ce făcea ravagii, reacționa de asemenea, comentîndu-l, împotriva jargonului amatorilor. Iată prezentarea „*Arhipelagului I*“ : „Partiturile bucății sunt ca niște mari hărți marine deasupra cărora cei patru interpreți sunt chemați să aleagă, să orienteze, să se sfătuiască, să modifice neîncetat cursul navigației, niciodată de două ori același, între insulele arhipelagului, totdeauna nou privirilor lor. În aceste ape nesigure, ei nu merg totuși niciodată în derivă : dacă ei nu se văd, nici nu schimbă semnale de raliere, se ascultă unii pe alții, uneori se cheamă. Și în această comuniune strînsă, efectiv muzicală, clipă de clipă, ei își trasează drumul lor imprevizibil dar în comun. Cea mai neînsemnată decizie a unuia o determină pe a celuilalt. Asta înseamnă că dependența în care își exercită libertatea opțiunii, exclude orice idee de hazard“. Nu se pot găsi analize mai fine atît de clare, atît de precise, ca să aproprii o operă de public ; dar este tot atît de adevărat că poți merge mult și bine pînă să găsești opere de această frumusețe și de această forță, care fac, în cele din urmă, orice explicație aproape inutilă.

Nimic nu este mai departe în aparență de arta, de personalitatea lui Boucourechiev ca arta și personalitatea lui Jean Barraqué. Era o ființă chinuită, spiritual, și fizic ; moartea lui prematură este, într-un fel, semnul suprem al acestui chin. Dacă, prin toate aspectele muzicii sale, Boucourechliev încearcă să se elibereze din constrîngerile epocii, Barraqué, la început, cu lucrări ca „*Secvențe*“ pentru voce, baterie și ansamblu instrumental pe două texte de Nietzsche, compusă între 1950 și 1955 — lucra foarte încet — și mai ales cu „*Sonata pentru pian*“ din aceeași perioadă, se prezenta ca un adevărat contemporan al lui Boulez. Găsim aici aceeași preocupare serială, aceeași luptă între rigoare și revolta care i se opune, același sentiment vag și angoasant pe care, în afară de această muzică, nimic nu-l conduce spre libertate, și anume că muzicianul de azi e condamnat să bată pasul pe loc, într-un univers închis care nu este de-

parte de a semăna cu infernul. Și apoi, într-o zi, parcă pentru a încerca o ieșire disperată din acest infern, Barraqué își fixează un țel prea mare prin depărtarea lui și prin drumul spiritual și tehnic pe care îl presupune realizarea lui ; să compună o lucrare pornind de la și depășind una din marile opere literare ale secolului, imensul roman care este „*Moartea lui Virgiliu*“ de scriitorul austriac Herman Broch, cunoscut numai de un cerc de inițiați fanatici și exaltați. Este, în privința stilului, un fel de James Joyce, și asta ajunge ca să explice eșecul oricărei tentative de apropiere de un public larg. Barraqué va purta această operă cu el pînă la moarte, va extrage din cînd în cînd un fragment mai mic sau mai mare, și-i va da o formă sonoră. Și vor apare, în mod succesiv „*...dincolo de întîmplare*“, din 1959, creată sub bagheta lui Boulez, pentru patru grupe de instrumente și un grup vocal ; „*Cîntec după cîntec*“ din 1966, pentru voce, baterie și pian, creată de Percuționiștii din Strassbourg ; „*Timpul restituit*“, din 1968, pentru soprană solo, douăsprezece voci mixte și orchestră, creată de Helga Pilarczyk și Gilbert Amy ; același Amy care avea să creeze, în același an 1968, la B.B.C. : „*Concert*“-ul pentru șase formații instrumentale, vibrafon și clarinet solo.

Cu neputință să-ți închipui ce ar fi putut fi lucrarea în totalitatea ei ; fragmentele existente dau în mod ciudat impresia că sunt niște fîșii smulse la întîmplare dintr-o operă care ar fi existat și din care cele mai multe secvențe ar fi dispărut într-un cataclism. Există aici, sub aspecte formale și sonore diverse, strigăte, lamentații care se leagă de un gemăt fără sfîrșit, care ar putea fi al preoteselor, al bocetului funebru antic.

Cu zece ani mai tînăr decît cei despre care am pomenit, Jean-Pierre Guézec, mort în 1970, este, în comparație cu ei, un alt exemplu al extremei varietăți a tendințelor din vremea noastră, al profundelor diferențe existînd între operele lor, nu numai în planul temperamentelor dar și al limbajelor. Totuși, Guézec, ca și Barraqué, este un serial în spirit, născut și crescut în acest univers creat după 1945 la umbra — fals proiectată — a lui Webern. El nu a lucrat niciodată cu Boulez, nu l-a recunoscut decît pe Messiaen ca maestru, dar în cele din urmă a evoluat

Scanned with OKEN Scanner

mai mult în universul lui Boulez decît în acela al lui Messiaen. O percepție a muzicii timpului său l-a diferențiat totuși pe Boulez : Guézec nu a vrut nicodată să audă vorbindu-se de universul aleatoriu creat de confratele lui mai vîrstnic. La început, Guézec pare să fi vrut să reînvie el serialismul : toate lucrările lui, compuse între 1962 și 1969, răspund unei rigori, unei severități de scriitură izvorîte direct din atmosfera serială, cum pare de acolo să fi izvorît și extrema economie a mijloacelor folosite pentru fiecare operă, rod al infinitei variații a unei singure celule sonore. Desigur, această economie de mijloace exista deja la Beethovenul de mai tîrziu, care nu e departe de a fi sursa tuturor căutărilor timpului nostru, care refuză mistificarea și impostura. Și, ca și la Beethoven — ca și la cel mai bun Boulez — economia mijloacelor și severitatea scriiturii nu împiedică să existe la Guézec o expresie. O expresie care nu cunoaște bucuria spontană, nimic foarte romantic, ca la cel mai bun Ballif, cînd s-a eliberat de demonii calculatori ai tinereții sale, care n-a obținut nimic în chip tragic, furios torturat ca la Barraqué. Este o expresie misterioasă, interioară, tainic mîngîioasă, care pare a se complace în secretele ei, dar compozitorul nu-i neagă deloc apartenența la un univers uman, unde neliniștea întrebărilor, incertitudinea răspunsurilor dau tonul fundamental, acela al oamenilor care nu știu, nu vor să știe totul din exteriorizarea zgomotoasă a suporterilor expresionismului, o stăpînire de demonul spectacular, care păstrează totul în ei înșiși, nu fără a-și șlefui scriitura după legile artei celei mai subtile. Guézec și-a analizat profund arta și aceasta este exemplară prin claritatea expunerii și precizia descrierilor și definițiilor. Iată cum s-a exprimat el despre aceasta : „Lucrările mele sunt înainte de toate compoziții de culori contrastante, de materiale sonore contrastante. Totuși, ele nu sunt numai niște lucrări decorative și mi-ar place să se găsească în ele un anumit reflex al agitației și neliniștei lumii în care trăim. Încerc din toate puterile să creez în compozițiile mele un climat de neliniște prin extrema mobilitate a materei sonore, o muzică în care fenomenele sonore sunt foarte numeroase și se desfășoară într-o cadență rapidă. Mă opun în mod radical unei anumite estetici a flou-ului, a hazardului în notație și în formă : marile reușite ale hazardului sunt acelea în care hazardul este extrem de limitat — la Boulez de exemplu. Am încercat să transpun în domeniul

sunetelor anumite aspecte ale tehnicii picturale din epoca noastră, și în principal din tehnica structurării spațiului a lui Mondrian. Utilizez puncte, linii glisate sau neglisate, valuri armonice, sonorități lovite, efecte de explozie și diferite tipuri de rezonanțe contractate".

Sub diferite aspecte, toate lucrările lui corespund acestor descrieri, iar diversitatea se datorează numai diferenței dintre materialele sonore utilizate de fiecare dată. În 1962 apare „*Suita pentru Mondrian*", pentru orchestră mare, care este un fel de sinteză precedînd toate analizele ulterioare : „*Arhitecturile colorate*", pentru cincisprezece soliști, din 1964, „*Ansamblul multicolor 65*", pentru un ansamblu instrumental foarte variat, din 1965, „*Forme*", pentru orchestră, din 1966, „*Texturile înlănțuite*", pentru douăsprezece instrumente de suflat, o harpă și trei percuții, din 1967, un „*Trio de coarde*" din 1968, „*Succesiv simultan*", pentru douăsprezece instrumente de coarde, tot în 1968, „*Reliefuri policrome*", în sfîrșit, pentru douăsprezece voci solo — Solistele lui Marcel Couraud — din 1969.

Diversitatea operelor se datorează, tocmai am subliniat, diversității materialelor sonore. Dar sunt și diferențe mai subtile, și anume ale tratării formei și structurii date variațiilor celular fundamentale ale fiecărei opere. Guézec este un incomparabil bijutier fiecare din operele lui este un lanț extrem de subtil al unor orfevrerii lucrate cu o grijă, cu un rafinament infinit. Dar în dosul acestor coliere și broșe, acestor căi lactee și constelații, ascuns în taina suprafeței care le cuprinde și le unește, se află o inimă care bate, aidoma aceleia care bate sub pielea mătăsoasă pe care femeile de azi și de odinioară, fac să strălucească splendoarea briliantelor, a platinei și aurului.

Ballif, Barraqué, Guézec : iată compozitori pe care este permis să-i studiezi, sub un unghi foarte general, în descendența lui Boulez. Mai sunt și alții, mai puțin importanți, și (am spus-o și răspus-o), nu voi transforma această istorie a muzicii într-un dicționar. Să amintim doar, într-o linie serială de dinainte de Boulez, compunînd cu aceeași rigoare ca Boulez dar opunîndu-se întotdeauna cu fermitate dezvoltărilor seriale

Scanned with OKEN Scanner

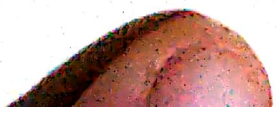
totalitare de după 1945, un autentic muzician ca *André Casanova*, născut la Paris în 1919. După ce și-a însușit o bază clasică, a fost elevul lui René Leibowitz concomitent cu Boulez, dar spre deosebire de acesta, el a recunoscut întotdeauna cu glas tare ceea ce datora maestrului. Casanova este un expresionist, iată de ce l-a atras tehnica dodecafonică, și dacă se poate recunoaște o influență ilustră în muzica lui, trebuie s-o menționăm pe cea a lui Berg. Este un truditor al muzicii și operele lui sunt numeroase în toate genurile : aș vrea să citez îndeosebi „*Notturno*“ pentru orchestră din 1959, cantata „*Cavaler singur*“, cu care a obținut premiul de compoziție al reginei Marie-José, la Geneva, în 1960, „*Anamorfozele*“ pentru orchestră mare, din 1962, una din operele în care a putut să-și dezvolte în toată amploarea temperamentul sumbru, nobil și pasionat și, în sfîrșit, „*Cartea credinții jurate*“, „gest liric“ compus în 1964 după fragmente din Chanson de Roland. Această enumerare este departe de a fi completă, dar operele citate ar putea să-i asigure lui André Casanova renumele în muzica secolului XX.

Tot în orbita serială, și foarte apropiat, în ce îl privește, de dezvoltările bouleziene, iată-l și pe **Maurice Le Roux**, născut la Paris în 1923. Nu ezit să spun : cazul lui este tragic. Extraordinar de dotat, s-a impus, într-o reală calitate, întîi ca compozitor în anii care au urmat exploziei din 1945, cu muzica inspirată din „*Micul Prinț*“ de Saint-Exupéry, deopotrivă cu muzica de balet, de film, ilustrarea muzicală a unui disc de o minunată și misterioasă poezie, în linia profundă a istorisirii ; apoi la Aix-en-Provence, în 1951, cu „*Cercul Metamorfozelor*“, pentru orchestră, creată de Hans Rosbaud, în care se vădea, într-o scriitură strînsă, foarte strictă, un temperament autentic de o incontestabilă forță, de o perfectă originalitate. A mai dat și „*În țara magiei*“, inspirată de Henri Michaux, „*Trei chipuri*“ pentru flaut, trompetă și orchestră de cameră ; pe urmă după o tăcere de aproape treizeci de ani, a apărut în 1973, cu lucrarea nouă, „*Le Koan*“ unde talentul lui Le Roux se dovedește tot atît de viu, tot atît de personal. Pentru ce această lungă tăcere ?

După cum se știe, și Boulez a încetat un timp să compună, dar el avea motive serioase de orientare estetică, a

cărei apariție coincide cu triumful carierei sale de dirijor. Ia ce-l privește pe Le Roux, a fost probabil decepționat în sinea lui de puținul răsunet pe care l-a avut activitatea lui componistică, această activitate fiind, în mod incontestabil de o foarte mare valoare, apropiindu-se de valoarea operelor lui Boulez din aceeași epocă. S-o spunem, probabil că nu a găsit forța și curajul de a persista ; avea într-o mult mai mică măsură ca Boulez geniul publicității. A abandonat așadar compoziția, poate a păstrat cîteva încercări în dosare, și s-a lansat și el în dirijarea orchestrei. Aici însă talentul lui era departe de a-l egala pe al lui Boulez. Cîteva reușite în domeniul discului — a fost primul care a înregistrat „*Turangalîla*“ de Messiaen, sub supravegherea îndeaproape, este adevărat, a autorului ; a făcut o frumoasă înregistrare a „*Vecerniei*“ lui Monteverdi, compozitor pe care, pe de o parte, l-a studiat și în plan muzicologic — nu au putut, în cele din urmă să înșele pe nimeni căci, a imprima un disc bun, nu are nici o legătură cu munca de dirijor în fața publicului. Le Roux s-a încăpățînat un timp, înainte de a se lansa în emisiuni de televiziune și analize publice în care remarcabila lui inteligență, finețea și decontractarea lui au făcut minuni : „*Arcana*“ este cu siguranță cea mai bună emisiune muzicală a Televiziunii franceze, ceea ce nu ne împiedică să spunem că dacă ar renunța la această emisiune pentru a se consacra din nou compoziției, ar fi perfect, căci astfel s-ar putea naște noi opere de valoare.

Cu toate deosebirile existente între compozitorii pe care i-am evocat, toți sunt plasați pe orbita lui Boulez. Această influență cotropitoare ia sfîrșit cu apariția spectaculară în 1960, a unei lucrări cu o durată de cîteva minute, pentru instrumente de coarde și percuție. „*Anaklamis*“ de polonezul **Krzysztof Penderecki**, născut în 1933, la Debica. Era la festivalul de la Donaueshingen, cu Hans Rosbaud la pupitru, deja bolnav, iar execuția lucrării — inițiații știau aceasta — s-a resimțit. A fost totuși un triumf. Ceea ce însemna lucrarea, în realitate, ne-am dat seama în anul următor, cînd Charles Bruck a prezentat-o pentru prima oară în Franța, la Strassbourg. Era în ea „un sunet nou“ cu atît mai impresionant cu cît mijloacele și țelurile, aparținînd lui Xenakis, erau aici realizate cu o extraordinară virtuozitate :



Scanned with OKEN Scanner

găseam în ea scriitura unui profesionist al muzicii, nu a unui amator, calificativ pe bună dreptate aplicat de Boulez lui Xenakis la începuturile sale.

Principiul de la care Penderecki pornea în tehnica lui era simplu : trebuie utilizat, în fiecare moment, ansamblul spațiului sonor în prealabil delimitat. Însemna renunțarea definitivă la transparențele lui Webern și ale adevăraților sau falșilor săi discipoli. În interiorul acestui covor sonor intervenea legea micro-intervalelor cu tranziții savante, urcușuri și coborîri lente și progresive ale unei dinamici necruțătoare care, putînd ajunge la o forță ce te lovea drept în inimă și în urechi, iar de cealaltă parte o evanescență care se pierde pînă la o tăcere totală. Ca unice elemente ritmice și exterioare al acestei țesături impenetrabile, erau loviturile instrumentelor de percuție, care nu îți potoleau niciodată setea : ai fi dorit mult mai mult, ca să găsești în sfîrșit un punct de sprijin, un catarg de care să te agăți. În alte lucrări de acest tip, compuse puțin mai tîrziu, percuția, sau dacă nu înspăimîntătoarele glissando gen Xenakis, încerca să sfîșie, fără mare succes, covorul sonor ; așa sunt *„Dimensiunile timpului și ale tăcerii“* din 1961, pentru cor mixt și patruzeci de voci — mereu micro-intervale! — percuție și coarde, și de asemenea *„Polymorfiile“*, tot din 1961, pentru patruzeci și opt de instrumente cu coarde, *„Canonul“*, din 1962, pentru cincizeci și două instrumente cu coarde și bandă magnetică, *„Fluorescențele“*, tot din 1962 pentru orchestră mare, *„De natura sonoris“*, în sfîrșit, pentru orchestră, din 1966.

Remarcabil, este că toate aceste lucrări, care se prezentau ca niște studii experimentale foarte avansate asupra spațiului sonor, erau în același timp și cu toate acestea, puternic, violent expresive. Încă de la aceste lucrări, Penderecki se arată a fi un romantic expresionist. În timpul acestei perioade, el s-a demascat, intitulîndu-și, încă din 1961 o lucrare pentru cincizeci și două de instrumente cu coarde : *„Threnos în memoria victimelor de la Hiroshima“*. Este o pagină răscolitoare, dar asociațiile de idei provocate de titlu au o contribuție firească la emoția resimțită la audiție. Ne-am putea imagina titluri asemănătoare pentru toate celelalte

lucrări pe care le-am citat, aceasta s-ar justifica deopotrivă și ar produce același efect.

Și a venit o zi cînd Penderecki a simțit probabil epuizîndu-se filonul covorului sonor și al efectelor contrastelor adiacente. A simțit, de altfel, încă din 1962, nevoia de a compune o muzică mai vastă și mai semnificativă ; și apăru în anul acela, un *„Stabat Mater"* pentru trei coruri de cîte șaisprezece voci *a cappella*. Acestea aveau să devină elementul central al lucrării care a făcut din Penderecki un compozitor pe plan mondial celebru, iubit de marele public : *„Lakas-passion"*, compusă între 1963 și 1965 și creată la catedrala din Münster, în Germania occidentală, în 1966. Era, de altfel, rodul unei comenzi a Radiodifuziunii din Köln, care, luînd releul Radiodifuziunii din Baden-Baden, avea să-i permită lui Penderecki să se dezvolte admirabil în funcție de adevăratul lui temperament.

Este cazul acum să deschidem o paranteză. Penderecki a ocupat și funcții oficiale, de profesor, apoi de director al Școlii de muzică din Cracovia. În același timp era aclamat în Germania occidentală, în Franța, în Anglia, în America. S-a bucurat și continuă să se bucure de această situație, cu toți colegii de generație care constituie, cu el ca șef de linie, „noua școală poloneză", una din cele mai strălucite ale muzicii secolului XX : fac parte din ea compozitori de valoare cum sînt Kazimierz Serocki, născut în 1922 la Torun, Tadeusz Baird, născut în 1928 la Grodzisc Mazowiecki, fără a mai pomeni de unul mai vîrstnic ca Witold Lutoslawski, născut la Varsovia în 1913, compozitor neo-clasic mai întîi, influențat mai mult sau mai puțin de Bartók și Milhaud, pe urmă, s-a convertit la „avangardă" cu multă abilitate, introducînd atonalismul în *„Muzică funebră în memoria lui Bartók"* din 1958, apoi dodecafonismul și chiar „aleatorismul în *„Jocuri venețiene"* din 1961. Toți acești muzicieni sunt stîlpii, din 1965, *„Toamnei de la Varșovia"*, unul din cele mai importante festivaluri de muzică din Europa, care amalgamează cu multă abilitate stilurile, muzica lui Șostakovici și, bineînțeles, a lui Prokofiev, cu cea a lui Boulez și Stockhausen.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrurile se complică, atunci cînd, nemulțumit că este un „compozitor de avangardă", Penderecki începe să-și plaseze lucrările cele mai importante sub semnul unui fanatism, după toate aparențele, profund sincer ; astfel apare în „*Lukaspassion*", tot așa, în „*Dies irae*" pentru soprano, tenor, bas, coruri și orchestră, dedicată „memoriei victimelor de la Auschwitz". Dacă privim mai îndeaproape, constatăm că esențialul reușitelor din „*Anaklasis*" și „*Threnos*" se regăsesc aci, dar diluate, răspîndite într-un ansamblu mai cuminte și nu au alt scop decît să impresioneze și să producă un contrast în anumite momente deosebit de dramatice.

Generozitatea și sinceritatea lui Penderecki nu pot fi puse la îndoială, talentul și îndemînarea lui sunt evidente. În ultima lui lucrare importantă, rod al unei comenzi a Operei din Hamburg, creată pe scena acestui teatru în 1969, „*Dracii din Loudun*", el dezvăluie desigur, turpitudinile și ignominiile personalului eclesiastic, sadismul și prostia lui, gravele consecințe ale isteriei colective în mănăstirile de femei. Din punct de vedere muzical, acești „Draci" nu sunt de o foarte mare bogăție, efectele mai mult sau mai puțin ieftine ale unei anumite muzici moderne comercializată abundă, dar bogăția invenției, verva și forța expresivă a compozitorului nu s-au clintit, dimpotrivă.

Tocmai din cauza acestor mari opere, unde a abandonat „puritatea" de „avangardă" în avantajul mijloacelor de expresie mai largi și mai diversificate, Penderecki este privit cu neîncredere de necondiționalii experimentelor cu iz de laborator. De această soartă a fost scutit, pînă la noi dispoziții, *Gyorgy Ligeti*, compozitor de origine ungară născut în 1923. Se poate spune că a făcut o carieră dintre cele mai solide și mai vrednice de stimă : a fost mai întîi elevul a doi mari maeștri de prestigiu ai disciplinelor clasice și se știe că ucenicia clasică nu a dăunat niciodată unui compozitor modern, dimpotrivă ; a întreprins apoi, urmînd marele exemplu al lui Bar-

Scanned with OKEN Scanner

tók, cercetări aprofundate în domeniul muzicii populare, și, în sfîrșit, a predat, începînd din 1950 — nu avea încă treizeci de ani — la Conservatorul din Budapesta, armonia, contrapunctul și analiza formelor. În aceeași epocă a publicat un important tratat de compoziție, bazat pe scriitura muzicală tradițională, urmînd în aceasta marele exemplu al lui Schönberg, cînd a publicat, în 1911, atunci cînd compunea deja muzica atonală, un *Tratat de armonie clasică*. Dacă Ligeti nu a compus muzică „avansată" — și foarte puțină muzică în general, cu excepția unui prim *Cvartet de coarde*, din 1953, pe care, de altfel, compozitorul nu-l renegă — totuși se preocupa aproximativ încă din 1953, de noile posibilități tehnice și expresive, mai întîi pe plan pur teoretic. Mai tîrziu, la Köln — acest punct fierbinte al muzicii de avangardă, — s-a inițiat bineînțeles în tehnica electronică, începînd totodată să aprofundeze muzica serială și mai ales lucrările lui Webern. Odată cu prezentarea primelor sale lucrări de după 1956, *„Apariții"* pentru orchestră mare, creată la festivalul de la SIMC, în 1960, la Köln, și mai cu seamă *„Atmosfere"*, tot pentru orchestră mare, dar fără percuție, creată la Donaueschingen în 1961, noul lui limbaj personal se manifestă cu o forță nebănuită, un limbaj care îl amintește pe acel al lui Penderecki, a cărui *„Anaklasis"* fusese creată la același festival de la Donaueschingen în 1960. Nu cred că se poate vorbi despre o influență într-un sens sau altul ; mult mai simplu, „ceva plutea în aer". Noua lui obsesie întorcea cu totul spatele super-serialității muzicii punctuale și, prin reacție și prin contrast, aspira la îmbătătoarea exploatare simultană a spațiului sonor, prin intermediul micro-intervalelor, de o scriitură polifonică foarte strînsă și de o utilizare a culorilor care, cît de diferențiată și minuțioasă ar fi, ajungea la acea țesătură fermecătoare de legănări sonore pe care opere ulterioare ca *„Lontano"* pentru orchestră mare, din 1967, ca și *„Ramificații"* pentru orchestră cu coarde, din 1969, *„Continuum"* pentru clavecin, din 1968, cele două *„Studii"* pentru orgă : *„Armonii"* și *„Curgere"* aveau s-o perfecționeze — s-o perfecționeze și, deja, s-o depășească. Într-adevăr, evoluția care din 1962—1963 se observa la Ligeti avea să ajungă repede la depășirea și deci la îmbogățirea primelor experiențe sonore, în vederea integrării lor într-un limbaj mai larg și mai direct expresiv. Și aici evoluția lui Ligeti prezintă puncte de analogie cu aceea a

lui Penderecki. Dar Ligeti a reușit mai bine decît Penderecki să-și păstreze continuitatea și unitatea stilului. Cu *„Lukas-passion"*, Penderecki și-a atras din partea pretențioșilor apărători ai templului avangardei acuzația de „neo-honeggerism", ceea ce, la drept vorbind, nu avea nimic peiorativ, căci Honegger va dăinui pe cînd avangardiștii 200 la sută ai anilor '60 dispăreau pentru totdeauna. Totuși, o asemenea acuzație era nejustificată împotriva lui Ligeti, compozitorul *„Recviemului"* din 1965, una din lucrările cele mai puternice și mai răscolitoare ale muzicii secolului XX, al acelui Recviem care, în planul tehnicii pure, prezintă totuși un progres incomparabil față de scriitura *Atmosferelor"*. Acest progres, contrar cu ce s-a produs la Panderecki, este în întregime organic ; totul se află în *„Atmosfere"*, totul reiese de aici și se trage de aici, totul însă are o deschidere spre noi orizonturi : orizonturile posibilității de apercepție imediată a semnificației inovațiilor folosite. Cu toate îndrăznelile scriiturii, *„Recviemul"* a devenit o lucrare pe care marele public o înțelege și care-l impresionează imediat. Și aceasta este foarte important, căci vor supraviețui numai operele timpului nostru care, în pofida scriiturii lor, vor emoționa un mare public, altul decît acel al snobilor și necondiționalilor.

O altă lucrare a lui Ligeti a cîștigat astăzi o mare audiență internațională. Este o lucrare pentru „teatru muzical", gen despre care va mai fi vorba mai departe ; este o lucrare compusă „în mod riguros", căci toate elementele discursului muzical sunt în întregime integrate unei scriituri de o logică și o dezvoltare impecabilă. În același timp, aceste elemente, care ajung pînă la limbajul omenesc lărgit și generalizat în onomatopee, în semne sonore pure, ajută desfășurarea unei acțiuni scenice care are nu numai o forță comică irezistibilă, dar, pe deasupra și îndeosebi, o satiră incomparabilă a automatismului relațiilor sociale ale timpului nostru și ale tuturor timpurilor. Desigur, pentru aceasta este nevoie de interpreți de o congenialitate absolută cu inventatorul acestei enorme fresce sociale și umane : William Pearson, Gertie Charlent și Marie-Thérèse Cahn sunt acești interpreți, și au dus pretutindeni, în vechea și noua lume, aceste *„Aventuri"* de György Ligeti.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este întîmplător că Ligeti nu a rămas la Köln, ci s-a stabilit pînă la urmă la Viena, unde a predat și și-a continuat munca de creație. Aerul care se respiră în fosta capitală a imperiului austro-ungar este mai puțin închis decît în capitalele citadelelor electronicii, ale super-serialismului și catastrofelor aleatorii. Este un aer în care Mozart, Schönberg și Webern sunt în același timp la ei acasă, unde certurile vechi sunt uitate și unde oamenii inventivi, ai sintezei și adevărului pot în sfîrșit să lucreze.

Un om inventiv, căutător al unei sinteze și al adevărului dar care a ajuns la cel mai tragic eșec a fost **Bernd Alois Zimmermann,** compozitor german, născut la 20 martie 1918 la Bliesheim lîngă Köln, mort la Köln, din propria-i voință, la vîrsta de 52 de ani, la 10 august 1970. Cu șapte ani mai în vîrstă decît Boulez, a trăit totuși pînă în aproximativ anul 1965, într-un cvasianonimat. Desigur, era cunoscut ca atîția alții, lucrările lui erau prezentate cînd și cînd la Köln, la Darmastadt sau la Donaueshingen. Zimmermann era deja în fruntea unei opere instrumentale și vocale foarte importante, cînd opera lui, *„Soldații"*, după piesa cu același titlu de J. M. R. Lenz, îi asigură în sfîrșit, prin creația ei la 15 februarie 1965, o bruscă celebritate. Aceasta era, de altfel, în primul rînd, legată îndeosebi de faptul că Opera din Köln refuzase să monteze lucrarea, terminată în 1960 ; conducătorii teatrului o considerau de nejucat. Radioul din Köln dăduse între timp cîteva extrase într-o formă concertantă, înainte ca Michael Gielen să-și asume responsabilitatea creației scenice. Avea de altfel, să recunoască singur că această creație fusese din cele mai aproximative, date fiind dificultățile efectiv acumulate în partitură.

Și totuși, în 1965, *„Soldații"* erau departe de a fi o operă de „avangardă". Din toate punctele de vedere și sub toate aspectele ei, dramatice și muzicale, era un fel de super-Wozzeck, începînd cu libretul. Berg alesese libretul lui Wozzeck după piesa cu același titlu de Georg Büchner, scrisă în 1836 ; Zimmermann avea să se folosească de piesa *„Soldații"* de Lenz, scrisă șaizeci de ani mai înainte, în 1776. Lenz era un contemporan al lui Goethe, un reprezentant, ca și acesta, al *„Sturm und Drang"*-ului, acestui gen de romantism expresio-

Scanned with OKEN Scanner

nist „*avant la lettre*", care avea să cunoască, în epoca lui Büchner, cu o jumătate de secol mai tîrziu, o primă renaștere, în așteptarea unei a treia renașteri pe care avea s-o marcheze mișcarea expresionistă a anilor 1900. Ca și „*Wozzeck*", „*Soldații*" e o teribilă acuzație socială, fiind povestea distrugerii unui individ — aici o femeie, tînăra Marie — prin constrîngerile, tabuurile, interdicțiile unei societăți cu o mentalitate încă medievală, pe care revoluția franceză, esențialmente burgheză, nu o va distruge ; „*Wozzeck*" o dovedește în mod evident. „*Soldații*" este, dacă vrem, un „*Faust*" fără metafizică, și este remarcabil de constatat că un Zimmermann, și, înaintea lui, un Berg, au fost atrași cu precădere de aceste situații dezolante, unde orice speranță este exclusă, căci dacă Gretchen a lui Goethe este salvată, dacă Faust scapă de infern, nu există mîntuire pentru personajele lui Lenz și Büchner.

Alegerea unui astfel de subiect nu este, la Zimmermann, efectul întîmplării. De o natură profund turmentată, care îl va duce la sinucidere, comisă cu calm și luciditate, avea pe de altă parte acel crez al disperării, al acelui „*fie ce-o fi*", care l-a făcut să se agațe mereu de ideea existenței lui Dumnezeu, fără să fie, în fond, un credincios adevărat. În acest spirit a compus, din 1967 pînă în 1969 „*Recviem pentru un tînăr poet*", creat la Dusseldorf în decembrie 1969, cîteva luni înainte de a se sinucide ; tot în acest spirit a terminat, cu cinci zile înaintea morții lui voite, ultima lucrare, o „acțiune" pentru doi recitatori bas solo și orchestră, intitulată „*M-am întors și am văzut toată nedreptatea acumulată sub soare*". Această lucrare se termină cu cele șapte măsuri din coralul lui Bach „*Es ist genug*" ; același coral pe care Berg îl introdusese în „*Concert pentru memoria unui înger*".

Această fire tragică nu a lăsat urmele sfîșierii sale numai în spiritul muzicii, în subiectele tratate. Această sfîșiere se manifestă de-alungul întregii sale opere în stil și în limbajul muzical. Influențat rînd pe rînd, în multiplele lui opere instrumentale compuse cam pînă în 1950, de Bartók, Stravinski, Hindemith, Schönberg și Webern, într-o atmosferă, de violență expresionistă, va reveni pentru un timp la o strictă disciplină serială, sub influența lui René

Scanned with OKEN Scanner

Leibowitz, pe care-l întîlnise la Darmstadt. Aceasta nu l-a împiedicat să caute o salvare, ca pentru a nu se înăbuși, în jaz, ca în Concertul pentru trompetă din 1954, intitulat *„Nobody Knows the trouble I see"*, în care domnește atmosfera negro-spiritualului, sau în *„Dialoguri"*, un foarte strălucit concert pentru două piane și orchestră, conceput ca un omagiu lui Debussy, pe care Zimmermann îl considera un campion al libertății scriiturii și inspirației. Și, în mod sigur, cu *„Soldații"*, va urma cucerirea definitivă a acestei libertăți, a unei sinteze în adevărul ideilor muzicale și ale impulsurilor respectate totdeauna în domeniul scriiturii, pe care Zimmermann a îndrăznit să le numească „pluralismul" lui, termen nefericit care îl va face suspect atît paznicilor serialismului cît și ai improvizației și scriiturii (?) aleatorii. El s-a împotrivit acestei improvizații, acestei similitehnici aleatorii, și faptul că le-a văzut triumfînd, în aparență, în anii '60, asupra tuturor celorlalte stiluri de scriitură, a contribuit categoric la această disperare care și din pricina unor angoase estetice, aveau să-l ducă la moarte. În planul „pluralismului", *„Soldații"* constituie, desigur, o operă exemplară. Scene desfășurîndu-se simultan, cu scriituri muzicale suprapuse și deosebindu-se radical între ele, citate multiple, luate mai ales din Bach, exaltarea mijloacelor expresive cele mai variate, unde suprapunerea scenică și tematică ca și citatele joacă un rol esențial, ajungînd pînă la primejdia anulării lor mutuale, este o operă-limită cu care se încheie o epocă, cinzeci de ani de muzică, de la 1920 la 1970. Mai există o rațiune profundă a morții voluntare a lui Zimmermann : evidența, pentru spiritul său, a imposibilității de „a găsi o scăpare", de a mai compune o muzică de o oarecare valoare, care să se adreseze oamenilor, după cincizeci de ani de căutări, de exasperări doctrinale, de imposturi de tot felul și, în cele din urmă, de anarhie.

Din acești cincizeci de ani, mai resimțim încă, în ultimul sfert al secolului XX, sechele cînd patetice, cînd crispante, cînd ridicole. Să le alungăm mai întîi pe acestea din urmă, citînd cu titlu de exemplu, activitatea unor oameni ca **Earle Brown**, născut în 1926 la Lunenburg în Massachusetts, sau ca **Sylvano Bussotti**, născut la Florența în 1931. Desigur, chiar la acești maeștri ai mistificării și im-

Scanned with OKEN Scanner

posturii, deriziunea nu este pură, apare deseori combinată cu pateticul. Ei nu sunt, în cele din urmă, decît niște disperați care nu au căutat o scăpare din angoasă nici în tăcere, nici în sinucidere, ci în măscări de circ, în detrimentul muzicii. Exercițiile aleatorii ale lui Brown, petele de cerneală pe hîrtie, scuipatul maimuțelor — de ce o epocă care face dintr-un Mathieu un membru al Institutului nu ar putea crede că asta este muzica? Și iată, la „compozitori" bizari, „interpreți" care își asumă responsabilitatea existenței lor, fiindcă le dă posibilitatea să se manifeste; pentru un Francis Pierre, care spune calm acestor fabricanți de aleatoriu: „compozitorul sunteți dumnevoastră, nu eu, și vă rog să vă scrieți muzica dacă vreți să o cînt", cîți instrumentiști, virtuoși adevărați sau falși, care intră în joc, care cîntă indiferent ce bătîndu-și joc de ei înșiși, de „compozitor" și de public?

Dar Bussotti? În ceea ce-l privește, cazul lui devine o adevărată tragedie. Din fire, privitor încăpățînat al propriului său buric, privește ceasuri întregi în muzică, aleatorie sau nu, celebrînd evenimentele cele mai mărunte cu interminabile intervaluri sonore, ajungînd pînă acolo încît le confundă cu tăcerea, cu somnul ca principiu suprem: somn al invenției creatoare, somn al creației muzicale, somn al auditoriului copleșit. Dar adevăratul somn este reparator, generator de noi energii; dormind găsești, dar cu condiția să nu te lași năpădit de abrutizare și să ai totuși la start ceva de găsit.

Există clovni uriași și disperați care, urmînd pilda strămoșului lor Cage, încurcă viața muzicală, o deturnează atît de la sursele ei cît și de la noile ei posibilități de a se realiza: cel mai desăvîrșit exemplu este **Mauricio Kagel**, născut în 1931 la Buenos Aires, elev al foarte onestului Ginastera, dar care a aruncat foarte repede peste bord învățăturile acestuia; sosit în Europa în 1957, a devenit curînd „persona grata" în studiourile electronice de la Köln, acest oraș amestec de cultură al tuturor extravaganțelor „moderne", care a frînt gîtul pînă și unui tînăr într-adevăr dotat și profund muzician ca Stockhausen. Dar ambianța, în mod misterios nesănătoasă, a fost mai puternică, va fi întotdeauna: și iată-l pe Kagel al nostru, emul și concurent al lui Stockhausen, plimbîndu-se pe drumurile Europei cu clovneriile sale, ajungînd pînă și pe scena Operei din Hamburg, al cărei director de atunci i-a

Scanned with OKEN Scanner

permis să-și bată joc de propria sa muncă, totuși fecundă, chiar pe scena pe care o conducea. La Paris, însă, unde respectivul director a ajuns în cele din urmă, nu ar fi putut încuraja o asemenea aventură, pentru că la Paris, publicul, cel din fotoliile de orchestră plătite cu 250 de franci, ca și de la galeriile cu 80 de franci, l-ar fi dat afară o dată cu aventurierul. Într-adevăr, e cea mai teribilă constatare pe care o putem face în viața muzicală de azi : anume că există un întreg public, al cărui număr, în unele țări, este la prima vedere dramatic de surprinzător, se lasă înșelat, se lasă dus de nas și permite negustorilor de mărunțișuri să-și vîndă marfa ; public, care, de exemplu, în Franța se limitează la cîteva cercuri de snobi care-și beau ceaiul cu degetul mic ridicat în sus. Cu cît noile produse ale muzicii erau mai demențiale, cu atît erau mai admirate și cu atît mai mult plouau comenzile diferitelor Radiouri, Köln-ul fiind în frunte, desigur, dar și Baden-Baden, unde prefăcutul Strobel nu gîndea de loc la fel și nu lăsa să explodeze adevărul și furiile lui personale decît într-un cerc închis care-i garanta un cvasi-anonimat. La Darmstadt, cu cît erau, în fiecare an, mai multi nebuni, cu atît se făcea mai mult haz ; adorabilul amator Wolfgang Steinecke nu se temea de nimic și accepta totul cu cel mai inefabil surîs. Și așa s-a răspîndit răul.

Alături de nebunii primejdioși și de turma lor inconștientă au fost și mai sunt încă oameni de meserie, cinstiți, harnici, care, temîndu-se să nu fie depășiți, țin totuși frînele în mînă și încearcă, nu fără disperare uneori, să compună muzică „la modă". Și în speță, numele care ar putea fi citate sunt multe. Să ne mulțumim să amintim de un **Karel Goeyvaerts,** născut în 1923 la Anvers, de un **Bengt Hambraeus,** născut la Stockholm în 1928, de un **Milko Kelemen,** născut în Croația în 1924 ; toți trei talentați, toți trei nu lipsiți de idei, toți trei lucrînd foarte serios. Dar toți trei luptîndu-se, acum ca și în trecut, cu „noutățile" pe care clovnii li le azvîrleau în față, încercînd să găsească un punct de întîlnire cu ei, compunînd, de fapt, cu seriozitate, ceea ce ceilalți făceau în derîdere sau dispreț. S-a vorbit cîțiva ani de Goyevaerts și de Hambraeus, acum nu se mai vorbește deloc ; Kelemen a ajuns totuși la un fel de notorietate, unele dintre operele lui putînd fi ascultate, cu toată uscăciunea lor, pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru că se simte că ar putea fi mai puțin seci dacă nu ar căuta cu atîta disperare să fie la modă. Kelemen are desigur talent și nu ne este interzis să sperăm că, o dată cu vîrsta și înțelepciunea ce vor veni, va putea manifesta acest talent cu amestecul de îndrăzneală, de inventivitate, de sinceritate necesară din totdeauna pentru a compune muzică, și de care ar putea în sfîrșit dispune în mod liber.

Cu totul alta a fost evoluția lui **René Koering,** născut la Andlau, în Alsacia, în 1940. El a început ca un nebun, cu lucrări ridicole, alt cuvînt nu pot folosi, compuse în urma unei frecventări deosebit de asidue a cursurilor lui Boulez, Stockhausen și Maderna la Darmstadt. Ar fi putut, pe lîngă acești profesori, să ajungă la altceva, chiar lîngă Stockhausen care în epoca aceea — a anilor '50 — mai era încă un muzician, care încă nu se decisese să uimească lumea cu gagurile lui monstruoase de mai tîrziu. Dar el nu și-a însușit decît sămînța unei nebunii inconsistente, de o excentricitate cu totul gratuită și în mod grotesc provocatoare : toate acestea l-au dus la niște lucrări unde urîțenia sonoră concura cu extravaganța ritmică și instrumentală, dintre care cele mai proaste au fost prezentate în cadrul zilelor de muzică contemporană la Fondation Maeght, din Saint-Paul-de-Vence. Era o epocă cînd Koering se îmbrăca în sacouri tricolore și purta ochelari cu lentile mari cît roțile carului. A urmat o epocă de tăcere, cînd îl întîlneai din cînd în cînd în colțul unui culoar al Casei Radiodifuziunii, timid și tăcut și îți spuneai : „s-a terminat cu el, cu atît mai bine". Și iată că la Festivalul de la Royan din 1974, Cvartetul Parrenini prezintă un cvartet pentru coarde de René Koering. Te-ai fi așteptat, o dată mai mult, la ce e mai rău ; ceea ce s-a ascultat însă era ceea ce un Beethoven al timpului nostru ar fi putut compune. Surpriza a fost imensă și, după primul moment de stupoare, o bucurie minunată a umplut piepturile tuturor acelora care nu-și pierduseră cu totul speranța în destinul muzicii în această cumplită a doua jumătate a secolului XX. Ceea ce se ascultase, era o lucrare de o riguroasă construcție formală, fără nimic care să fi amintit ceva cunoscut, de vreun neoclasicism oarecare ; era o lucrare de o amploare și de o forță sonoră admirabile, în care cele patru instrumente erau utilizate după posibilitățile lor, fără nici o incursiune în domeniul

Scanned with OKEN Scanner

guițăturilor, al horcăielilor xenakiste ; o lucrare scrisă conform legilor unei polifonii a cărei complexitate, rafinament, digresiuni neașteptate nu umbreau nici o clipă claritatea. Numele lui Beethoven s-a impus în timpul mișcării lente, un adagio care era un imn de speranță, ca marile adagii beethoveniene, dar fără urmă de imitație, de epigonism. Menționînd aici numele celui mai ilustru dintre compozitorii Occidentului european, al celuia a cărui muzică continuă să pătrundă pînă în cele mai misterioase profunzimi ale sufletului omenesc, mi-am asumat bineînțeles, un mare risc ; dar mi-l iau cu conștiința deplină atît a primejdiilor posibile, cît și a șanselor, mîine sau poimîine, a unei confirmări.

În fața cumplitelor probleme, în fața incertitudinilor zi de zi mai mari pe care le pune evoluția tinerei muzici, unii dintre reprezentanții ei s-au refugiat într-o evasităcere, într-un fel de murmur muzical, care este expresia evidentă a fricii de „a merge prea departe", de „a spune prea mult", de a se lăsa antrenați la prea multe giumbușlucuri, tragice sau nu. Un exemplu foarte tipic în această privință îl dă **Morton Feldman**, născut la New-York în 1926. Este deci contemporan cu Boulez, dar în tinerețe a privit mai cu seamă în direcția lui Cage. Totuși, a respins repede această influență pernicioasă, fără a avea însă curajul să pună altceva în loc. A compus deci — pentru că este un compozitor înnăscut, și nu poate face altceva decît să compună — lucrări care se exprimau prin murmure, în care pianissimul cel mai eterat este o regulă generală și în care un susur sonor constant ține loc de melodie, de ritm și de armonie. Dacă citez aceste componente ale muzicii clasice atît de des negate de tinerii răzvrătiți ai acestor vremuri, este pentru că, în realitate, dacă lui Feldman nu i-ar fi frică de umbra lui, ar compune la fel ca cei care, numeroși printre contemporanii săi, mai tineri și mai vîrstnici, au luat hotărîrea, nu fără emoționante zbuciumuri lăuntrice, pentru ca, în cele din urmă, cu calm și luciditate, să compună exact cum doreau să compună, cu riscul de a fi taxați de necondiționalii tinerei muzici ca niște căzături născute moarte.

Sunt printre ei, ca printre reprezentanții tuturor epocilor și apărătorii tuturor tehnicilor și tuturor sistemelor, unii

care au talent alții care nu au, unii care au ceva de spus și alții care nu au ; îi vom analiza numai din unghiul talentului și al originalității lor spirituale, punînd în evidență, pe de o parte reprezentanții unei muzici „absolute", adică îndeosebi instrumentală și concertantă, de cealaltă parte pe cei care, în pofida tuturor obstacolelor, se consacră în primul rînd teatrului liric. Ei demonstrează astfel că acesta, departe de a fi murit, cum afirmă cei care n-ar fi în stare să compună o singură scenă de operă, este dimpotrivă mai viu ca oricînd, de o diversitate care merge, ca la un Henze, de la resurecția unor forme baroce, trecînd prin operele care preiau succesiunea marilor opere poetice din secolul XIX și începutul secolului XX (de la *„Freischutz"* la *„Pelléas"*, la *„Salomeea"*, la *„Arabella"* și la *„Capricio"*, trecînd prin *„Tristan"*, prin *„Parsifal"* și *„Othello"*) pînă la experiențele cele mai extreme ale teatrului muzical. Trebuie să facem, în această privință, o constatare liminară : în domeniul cîntului și al teatrului, îndeosebi, compozitorii se simt cel mai strîns legați de materia vie pe care sunt chemați s-o plămădească și sunt serioși și cu adevărat muzicieni, cînd sunt hotărîți să salveze ceea ce este condiția indispensabilă pentru supraviețuirea creatoare a muzicii : continuitatea.

Goffredo Petrassi, născut la 1904 la Zagarolo, un centru rural din împrejurimile cîmpiei Romei, nu departe de Palestrina, patria ilustrului Giovani Pierluigi, s-a manifestat în planul muzicii instrumentale, mai ales în domeniul cîntului coral, al oratoriului și al cantatei și numai în mod excepțional în acela al teatrului liric. S-a căutat în această apropiere, mai mult decît o coincidență ; pînă și în identitatea inițialelor numelor și prenumelor celor doi muzicieni. Toate acestea sunt fleacuri ; mai serios este că prima educație muzicală a lui Petrassi a fost aceea pe care a primit-o, începînd din 1913, la o școală bisericească, Schola Cantorum de San Salvatore in Lauro, la Roma, unde familia lui se instalase în 1911.

Maturizarea muzicală a lui Petrassi nu a fost deloc a unui copil minune. El părăsește școala bisericească la 15 ani și, obligat să-și cîștige existența, intră în serviciul unui negustor de muzică unde avea să rămînă pînă la intrarea lui destul de tîrzie, în 1928, la Conservatorul Santa Cecilia. Dar acești ani aveau să-i dea prilejul, grație nenumăratelor partituri care îi

Scanned with OKEN Scanner

treceau prin mînă, să capete o cunoaștere aprofundată a muzicii timpului său.

A rămas cinci ani la Conservator și, în 1933, anul cînd l-a părăsit, s-a impus cu o primă lucrare importantă, o „*Partita*“ pentru orchestră, creată la Roma cu un mare succes, reluată imediat la Amsterdam, la Festivalul de la SIMC, apoi la Geneva, la Buenos Aires și la Paris. De atunci, an de an, operele lui aveau să se succeadă, mai ales cele instrumentale, cu excepția unui „*Psalm IX*“, din 1934 ; un „*Magnificat*“, început în 1937, nu a fost terminat decît în 1940 și executat în 1941, la Festivalul de muzică contemporană de la Veneția, în același timp cu „*Coro di morti*“, pe un text de Giacomo Leopardi. A fost, în pofida războiului, o consacrare care a depășit frontierele Italiei.

În mod intenționat am insistat atît de mult asupra anilor de tinerețe ai lui Petrassi și asupra formei pe care a luat-o educația lui muzicală ; aceasta pentru a arăta că la fel ca la marele lui contemporan italian Dallapiccola sau, în Franța, ca la un Henri Dutilleux, această educație muzicală a fost de o soliditate exemplară, dobîndită fără grabă, aplicată apoi la primele compoziții. Nu se va insista niciodată destul asupra importanței meșteșugului și a unei educații muzicale clasice — aceeași pe care Schönberg o dădea elevilor săi — pentru greaua sarcină a compozitorului în secolul XX.

În afară de asta, fără îndoială, Petrassi „avea ceva de spus“. Scriitura lui polifonică, legată de cea a îndepărtatei Renașteri, experiențele lui modale, care aveau să ajungă, numai după război, la folosirea unei libere atonalități și a cîtorva rare incursiuni în domeniul dodecafonismului, el le-a pus în slujba unei scrieturi vocale de o amploare și de o generozitate excepționale. Sub șocul teribil al războiului care avea, întrucîtva, să-l reveleze pe Petrassi lui însuși, „*Coro di morti*“ a fost pentru el opera-semnal care i-a dirijat întreaga evoluție creatoare ulterioară, cum pentru Dallapiccola, au fost „*Canti di prigionia*“, datînd exact din același an.

Producția lui instrumentală nu s-a oprit, ea fiind marcată de „*Concert pentru orchestră*“ și de lucrări pentru orchestră de cameră, ca „*Sonata da Camera*“ din 1949 și mici ansambluri originale, ca „*Serenata-Trio*“ pentru harpă, ghitară și

mandolină, din 1963 și, înaintea acesteia, „*Serenata*“ pentru cinci instrumente (flaut, clavecin și percuții) din 1959, la fel și Cvartetul de coarde creeat de Parrenini la Veneția în 1958. Dar opera capitală, după „*Coro di morti*“, a fost, în 1951, cantata „*Noche oscura*“, pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Saint Jean de la Croix. Între alte calități, numai firea lui profund meditativă l-a împiedicat pe Petrassi să-și bată joc de el, de muzică și de auditorii lui ; fire care se completează, de altfel, la fel, cu cea mai subtilă inteligență umanistă, cum o dovedește una din lucrările lui cele mai originale, „*Spusele lui Alain*“ din 1961, pentru bariton și douăsprezece instrumente, al cărei titlu indică conținutul și marchează spiritul deschis al unuia din compozitorii cei mai importanți ai secolului XX.

Firea meditativă îl caracterizează și pe **Frank Martin**, mai în vîrstă cu 14 ani decît Petrassi, născut în 1890 la Geneva, fiu al unui pastor. Totuși, înclinarea lui spre meditație nu aduce cu sine lirismul profund și înnăscut al lui Petrassi; el este de o esență mai intelectuală și mai severă. Numai după ce a făcut studii secundare clasice complete și s-a ocupat mai întîi de matematici și de științele naturale, s-a decis în 1910, într-un mod destul de neașteptat, să întreprindă studii muzicale. Este și acesta semnul unei voințe intelectuale mai mult decît al unui instinct înnăscut. Pasionat de pedagogie, poate mai mult chiar decît de creație, Frank Martin a fost succesiv profesor la Geneva, la Amsterdam și la Köln. Dacă a întemeiat, încă din 1926, Societatea de Muzică de cameră de la Geneva, a făcut-o înainte de toate cu un scop pedagogic : trebuia să facă cunoscute publicului din orașul lui natal operele vechi, mai puțin cunoscute, și în deosebi operele secolului XX. În 1930, Frank Martin a adoptat scriitura dodecafonică și a compus în acest limbaj, în 1941, poate cea mai originală dintre lucrările sale, „*Vinul fermecat*“ (inspirată după „*Tristan et Yseult*“ de Joseph Bédier, pentru 12 voci solo și opt instrumente, pe care Festivalul din Salzburg a prezentat-o pe scenă după război). Curînd, Frank Martin va încerca să realizeze o sinteză între dodecafonism și scriitura tonală într-un anumit spirit tonal ; dar această sinteză nu avea să-i reușească decît în parte, de unde o ciudată stîngăcie în operele sale majore, ca „*In Terra Pax*“ din

Scanned with OKEN Scanner

1944, „*Golgotha*“, din 1948, în sfîrșit „*Pilat*“ din 1964. Le poți preferă „*Cîntecul de iubire și de moarte al Cornetului Cristoph Rilke*“, după poemul lui Rainer Maria Rilke, în care Frank Martin, s-a lăsat în voia muzicii într-un mod mai liber și mai omenesc.

Cristobal Halfter, născut la Madrid în 1930, a atins punctul culminant în două lucrări create de Royan în 1973 și în 1975, „*Noche oscura de l'Alma*“ și „*Pinturas negras*“. Aceste lucrări, erau învesmîntate în culori violent expresioniste, totuși fără nici un exces sau efecte găunoase, și apăreau după cantata „*In expectatione Resurrectionis Domini*“ pentru bariton, cor de bărbați și orchestră din 1965 și, numeroasele lucrări instrumentale unde fazele evoluției tehnicii, a limbajului și stilului lui Halfter pot fi urmărite ca printr-o lupă. Nu trebuie uitat că situația lui Halfter în tînăra muzică europeană nu este foarte departe de aceea a unui Malec, unui Kelemen ; spaniol, este originar dintr-o țară unde avangarda nu este văzută cu ochi foarte buni. Totuși, numai după ce a urmat cursurile la Darmstadt, Halfter s-a lansat, în 1955, în stilul muzicii preconizat de Boulez, fără însă să i se supună orbește ; a păstrat întotdeauna o suverană independență în tratarea noilor mijloace compoziționale, ivite totuși la orizontul muzical de după 1945 cu violența unui uragan. A rămas el însuși, și în lucrările lui cele mai „avansate“ se aude parcă melodia adîncurilor din țara în care s-a născut.

Cîntecul adîncurilor, într-o absolută independență, este și acela al lui **Klaus Huber,** născut în 1924 la Berna. Acest contemporan al lui Boulez nu putea, dată fiind propria lui concepție, unde căutarea își avea locul ei, să rămînă indiferent, în tinerețe, la concluziile la care ajungeau tinerii compozitori cei mai marcanți ai generației sale, analizînd stilul și scriitura lui Webern. Nu a căzut însă niciodată în erorile nici în excesele lor ; totul, în scriitura lui, era nevoie de a se exprima. În ziua cînd și-a dat seama de falimentul sistemelor constituite în jurul său, a reacționat și a compus lucrări de o putere expresivă, chiar de o violență sonoră admirabilă. Elanul era luat începînd cu „*Te Deum laudamus*“ pentru soliști și coruri, ca și cu „*Quam Terra*“ pentru soliști, coruri și instrumente, amîndouă din 1955. Au urmat apoi, în aceeași

linie, totodată foarte modernă, foarte expresivă, *„Cantata antifonică"* pentru coruri și orchestră din 1956, apoi admirabilul *„Des Engels Anredung an die Seele"* pentru tenor și un ansamblu instrumental, din 1957; în sfîrșit, ultimele etape înainte de a fi lansat definitiv : *„Pentru pacea din timpul nopții" (Auf die ruhige Nachtzeit")* pentru soprană, flaut și violoncel, din 1958, și *„Soliloquia"* I, II și III, pentru soliști, coruri și orchestră, din 1960. Au mai urmat, între 1962 și 1967, cîteva lucrări instrumentale, apoi marea revelație care a fost *„Tenebrae"* pentru orchestră mare, din 1968, precedată cu puțin de *„Psalm"*, pentru bariton și orchestră de cameră. *„Tenebrae"* mai ales, prezentată în Franța cu o întîrziere de șapte ani, în 1974, la Festivalul de la Royan, grație curajului și clarviziunii directorului artistic de atunci, Harry Halbreich, a marcat o cotitură hotărîtoare în atitudinea unui public pînă atunci obnubilat de seceta muzicală a anilor 1955—1960 și, de asemenea, de acuitatea acestei epoci. Forța, sinceritatea, adevărul angoasant și exaltant totodată al acestei evocări a Golgothei, au avut efectul unei bombe : așa dar se mai putea compune muzică ? A face muzica să vorbească sufletului, a face să strige sunetele ca un cîntec al omului, totodată strivit și temerar ? Să redai muzicii sensul pe care i-l dăduse Beethoven cu *Simfonia a Noua*, cu *Missa solemnis* ? Și cine era Klaus Huber, pînă atunci necunoscut în saloane, ignorat de valurile succesive ale modei ? Un elvețian, profesor la Conservatorul din Bâle. Ciudat fenomen, dar care a închis gura papagalilor punctualismului, ai serialismului total și aleatorismului. Un muzician, independent, din punct de vedere spiritual și estetic ? Încă nu și-au revenit din uimire.

Această independență, din fericire și-au păstrat-o si mulți compozitori care au crescut în plină tornadă bouleziană, chiar dacă, sporadic, au adoptat scriitura serială, chiar post-serială Dar cine și ce ar putea vreodată știrbi independența totodată fermă și surîzătoare a unui **Marius Constant** de exemplu, născut în 1925 la București, dintr-un tată francez și o mamă româncă? La Paris, i-a avut, la Conservator, pe Tony Aubin și Olivier Messiaen ca profesori : tradiția, un meșteșug temeinic, cinstit și solid pe de o parte, fantezia și gustul pentru avangardă de cealaltă, nu fără, totuși, un fond de educație clasică căreia Messiaen i-a recunoscut întotdeauna importanța, pentru el și

Scanned with OKEN Scanner

pentru elevii lui. Ca și alții, Constant începe, foarte tînăr, o carieră de dirijor, fără să se lase totuși sterilizat ca compozitor. Faptul că a făcut înconjurul lumii, cu Compania de balet a lui Roland Petit, i-a permis, nu numai să-și învețe în mod solid meseria, dar să și stimeze și să aprecieze și alte feluri de a compune muzica decît a tinerilor din jur și chiar a lui. Desigur, o curiozitate întotdeauna trează l-a împins uneori să pătrundă pe terenuri care, în realitate, nu erau ale lui și care s-au arătat primejdios de nesigure iar la gloria lui nu vor contribui desigur anumite partituri de balet compuse pentru Roland Petit, cum sunt *„Cîntecele lui Maldoror"* din 1962, lucrare de „improvizație", — condiționată, pare-se, de un maestru-coregraf, și chiar *„Elogiu Nebuniei"* din 1966. Atracția modei și a unei anumite forme de scandal care avea succes l-au sedus poate pe Marius Constant dar muzicianul e de descoperit în altă parte, unde ceea ce scrie e de ajuns ca să-i asigure un loc de prim plan în muzica timpului său. Cele *„Două zeci și patru de preludii pentru orchestră"*, din 1959, pe care Leonard Bernstein le-a creat cu mare succes, *„Tumer"*, poem simfonic în trei părți, din 1961, *„Paradisul pierdut"*, partitură de balet din 1967, coregrafiat de Roland Petit pentru Margot Fonteyn și Rudolf Nureev, montat la Covent Garden din Londra și reluat la Opera din Paris sub bagheta autorului, cu un imens succes, iată cîteva din operele cu care se afirmă o personalitate pe cît de originală pe atît de pasionată : un stil ușor, aerian, o extraordinară virtuozitate orchestrală, o artă suverană în mînuirea timbrurilor și, la temelie, un lirism de o intensitate pe care adesea trebuie să-l dibuiești căci, ce miracol ! într-o lume de exbiționiști și de pervertiți, Marius Constant este un pudic, un pasionat care zîmbește... dacă-mi este permis să risc una din acele comparații care îmi vor atrage fără îndoială mînia contemporanilor și descendenților mei, aș spune : în această privință, cel puțin, este un Mozart, rătăcit în epoca noastră.

Charles Chayens, contemporanul lui exact, născut în 1925 la Toulouse, este, ca și Dutilleux, unul din acei excelenți elevi ai Conservatorului din Paris, titular al Premiului Romei, căruia ucenicia academică i-a servit ca temelie pentru o evoluție prudentă și înțeleaptă spre gîndirea și limbajul moderni-

Scanned with OKEN Scanner

tății. Operele lui din tinerețe se plasează în orbita lui Bartók, exemplul suprem al unei muzici a secolului XX care înaintează continuu spre noi îndrăzneli fără ca pentru aceasta să-și taie din rădăcinile tradiției perene. Dacă atonalismul a rămas modalitatea lui tehnică de expresie cea mai frecvent întrebuințată, nu s-a folosit de procedeele seriale decît în măsura în care puteau să-i servească, la unele cotituri ale cîtorva din operele sale, ca elemente de surpriză și contrast. La fel întrebuințează limbajul timbrurilor și sonorităților insolite, nefăcînd niciodată din ele un scop în sine, dar punîndu-le în slujba nevoilor lui de expresie. Acestea sunt, în genere, de esență tragică ; forma și spiritul în care își compune concertele și pe care le utilizează frecvent, sunt pentru el pretextele unor lupte în care o mare tensiune dramatică acționează tot timpul asupra discursului muzical. Între 1953 și 1968 văd lumina zilei lucrări ca *„Concert pentru orchestră și coarde“*, *„Odă pentru o moarte tragică“*, concerte pentru trompetă, pentru vioară — pentru acest din urmă instrument, între altele : *„Comentarii concertante“* cu orchestră — un *Concert pentru orchestră“* și încă *„Expresii contrastate“* pentru orchestră ; în sfîrșit *„Concert pentru pian“*, probabil opera cea mai importantă din această perioadă, un omagiu adresat lui Bartók, în același timp o declarație de independență. Din 1968, anul Concertului său pentru orgă și orchestră, maturizarea spirituală și aprofundarea elementelor limbajului său au culminat cu o operă majoră ca *„Picturile negre“*, *din* 1974, evocare dramatică a lumii turmentate a lui Goya ridicată la rangul unei necruțătoare mărturii universale.

La fel cu Charles Chaynes, **Pierre Hasquenoph, născut** în 1922, la Paris, a fost elevul lui Darius Milhaud și al lui Jean Rivier. Aceasta înseamnă că a beneficiat de învățămîntul cel mai liberal, cel mai generos care există. Ca Chaynes și ca Dutilleux, el și-a croit un drum de la tradiție la modernitate, unde firea lui mai puțin problematică a găsit, din instinct, mijloacele practicării unui nou clasicism. Influențe diverse s-au exercitat asupra lui, ca de exemplu aceea a lui Jolivet, simțită într-o lucrare ca *„Structurile polifonice“* pentru coarde ; ca și acesta, ca și Chaynes, el a găsit un teren de expresie predilect în concert, pentru orchestră sau diferite

Scanned with OKEN Scanner

instrumente. Nu este o personalitate zgomotoasă, dar este un muzician de o soliditate exemplară care, în vremurile noastre de impostură diverse și de gesturi absolut gratuite, trebuie apreciat pentru calitățile sale.

Iată și un alt compozitor de o frumoasă soliditate, cu o personalitate bine conturată, și care, pe deasupra, se caracterizează printr-o strălucire asemănătoare celei a lui Marius Constant: **Jacques Charpentier**, născut la Paris în 1933. A beneficiat de învățătura, de influența puternicei personalități a lui Messiaen, cu diferența că, înainte chiar de a-l cunoaște pe Messiaen, Charpentier a adus, cu sine încă de foarte tînăr, dintr-o lungă ședere în India, dublul gust al misterului și al modalităților scriiturii acelei țării. Rezultatul muzical sunt *„Studiile Karnatice"* pentru pian care, în ciuda aparențelor, nu trebuie situate în orbita unor lucrări ale lui Messiaen inspirate de Extremul-Orient, ci numai paralele cu ele. Aceste Studii se leagă mai direct de muzica Indiei decît de oricare alta din operele lui Messiaen, oarecum mult mai direct în dublul plan al expresiei și stilului. Dar Charpentier nu s-a mulțumit numai cu atîta și, ceea ce unii numesc cu o nuanță de dispreț indulgent „operele lui neo-clasice", dovedesc o personalitate și o tehnică care dau și *„Studiilor Karnatice"* o altă valoare, decît documentară. De la *„Preludiu pentru Geneză"* din 1967 creat la New-York de Paul Kuentz, trecînd prin *„Carte de Orgă"* creată la Metz în 1973 de însuși compozitorul, pînă la *„Simfonie" creată* la „Printemps musical de Paris" din 1974 sub bagheta lui, s-au născut astfel o serie de lucrări a căror originalitate și — s-o spunem — extrema plăcere pe care ne-o oferă ascultîndu-le, vin din echilibrul admirabil obținut între mijloacele sonore de o originalitate certă și suflul unui discurs muzical de o prospețime și de o viață strălucind de intensitate.

Dacă ne întoarcem și la generații mai vechi, mai găsim muzicieni de mare clasă și de înaltă valoare, a căror existență trebuie s-o amintim tocmai pentru că acest secol nu le-a asigurat încă locul pe care merită să-l ocupe în memoria curioșilor și a îndrăgostiților muzicii: **Karl Amadeus Hartman**, născut la München în 1905, mort în același oraș în 1963, un mare simfonist care va fi descoperit într-o zi, așa cum

Scanned with OKEN Scanner

au fost rînd pe rînd descoperiți Mahler și Bruckner. A fost un compozitor „în afara timpului", cu atît mai remarcabil prin generozitatea lui formală și expresivă cu cît a fost elevul lui Webern în care a ghicit, sub aparența simplității, a extremei economii a mijloacelor și a purității, gustul pentru măreție, aspirația la un romantism amplu liric, pe care le-a realizat, într-o măsură, în propriile lui opere ; iar Webern, nu a fost oare unul dintre primii șefi de orchestră care au dirijat admirabil, simfoniile lui Mahler ? Pe deasupra, la Hartman retrăiește marea tradiție a polifoniei germane, așa cum se încarnase, înaintea lui, la Reger. Acest om puternic și generos și-a arătat larghețea spiritului în fruntea organizației muncheneze „Muzica viva", unde nu a ezitat, în fața unui public din cel mai „tradițional" ale Europei, să prezinte și să apere pe toți extremiștii tinerei muzici de după 1945.

Dacă Hartmann poate fi considerat unul din parametrii celei mai înalte tradiții germanice, **Manuel Rosenthal**, născut în 1904 la Paris, unul dintre foarte puținii elevi ai lui Ravel, ne duce cu gîndul la tradiția franceză. Originalitatea lui constă în a aplica aceste calități unor opere ca de exemplu oratoriul *„Sfîntul François d'Assisi"*, a cărui virtuozitate de scriitură instrumentală, artă a combinării și a punerii în valoare a timbrurilor realizează unul din acele tablouri naive totodată și rafinate care, în evul mediu și la începutul Renașterii, reprezentau episoade din viața sfinților. Mai departe decît de Ravel, de „Daphnis" și de *„Ma mére l'Oye"* ale acestuia, influența îndepărtată a unui Couperin și a unui Rameau se face simțită la el ; dar nici unul, nici celălalt nu aveau la dispoziție varietatea mijloacelor sonore ale orchestrei moderne, care se prezintă la Rosenthal, ca un sumun glorios al celor folosite de Ravel. În drama lui lirică *„Hop ! Signor"*, după piesa cu același titlu de Ghelderode, apare un puternic accent expresionist care, brusc scoate pe Rosenthal din ascendența lui Ravel pentru a-l plasa, foarte ciudat, în ascendența expresionismului german. Dar în lumina acestei opere violente și crispate — care, din pricina exceselor ei orchestrale pune vocilor teribile probleme de rezistență — acest brusc plonjon

într-un univers de excese demonice apare ca o mască prost ajustată pe un chip de un rafinament intelectual, fără tabuuri și fără furia neputinței.

Hartmann, Rosenthal : cu toate eforturile care s-au făcut în R.F.G., mai ales pentru Hartmann, îndeosebi, lucrările lor majore nu au ajuns decît într-o slabă măsură în fața unui public, altul decît al specialiștilor. Li se va face oare dreptate, așa cum s-a întîmplat cu Mahler, a cărui lungă ostracizare nu se datora desigur numai tăcerii celor doisprezece ani la care fusese condamnat de regimul rasiștilor naziști și a emulilor lor ? Dar este ceva și mai rău decît relativa tăcere în jurul lui Hartmann și, odinioară, în jurul lui Mahler : cea în care se află cufundat, de exemplu, un muzician ca **Michel Ciry,** născut în 1919 la La Baule, autor a șase simfonii a căror formă, compoziție instrumentală și vocală, ca și inspirație, te fac să te gîndești în mod irezistibil la Mahler, la aspirațiile lui. Dar Ciry, francez pînă în vîrful unghiilor, este de o expresie mult mai clasică decît Mahler și, în această privință, el se integrează marilor epoci ale muzicii franceze, aceea a unor Delalande și Marc-Antoine Charpentier. *„Stabat Mater“*, *„Dies irae“*, *„De profundis“*, *„La Pitié“*, *„La paix“* sunt titlurile celor cinci prime simfonii ale lui, toate pentru cor mixt și orchestră, compuse între 1951 și 1956, cărora trebuie să le adăugăm pe a șasea terminată în 1958, pe texte de Rilke, pentru voce alto și orchestră. Să fie pentru că Ciry este și pictor și gravor, și că, mai ales ca gravor și ilustrator de cărți în ediții rare, a ajuns la o anumită notorietate, aproape nimeni nu-i cunoaște creația muzicală ? Și-și va putea el lua într-o zi revanșa din puținul pe care unii îl cunosc din muzica lui ?

Nu numai pentru faptul că este argentinian, **Alberto Ginastera,** născut în 1916 la Buenos Aires și destul de bine cunoscut în țara lui, a rămas multă vreme aproape necunoscut în Europa. De cîtăva vreme, i s-a făcut întrucîtva dreptate, executîndu-i-se o lucrare la Strassbourg și cel de al doilea cvartet al său pentru coarde, cu voce de soprană, în cadrul festivalului „Printemps musical“ la Paris. Ignoranții îl consideră pe Ginastera, autorul lucrărilor *„Bomarzo“* și *„Rodrigo“*, al unei *„Sinfonia elegiaca“*, al unui Concert pentru pian, al unuia pentru violoncel, un folclorist. În anii cînd el ar fi trebuit

Scanned with OKEN Scanner

să ajungă la notorietate prin bogăția lirismului său și arta culorilor instrumentale, anume după 1945, teroarea post-serială s-a ridicat în Europa împotriva lui Ginastera, o teroare căreia nu i-a fost singura victimă.

Au mai fost și cei care, sub loviturile date de boulezieni, au continuat să compună, aliniind lucrări care vor reuși poate să se ridice la suprafață. Dar au fost și cei care și-au plecat capul și au încetat să mai compună. Astfel s-a petrecut cu **Everett Helm,** născut la Minneapolis, în 1913, elev, rînd pe rînd, al lui Ginastera, al lui Milhaud și Malipiero, avînd un limbaj, un stil, desigur mai intelectuale decît concrete, cu o înclinație mai degrabă pentru umor decît pentru exprimarea pasiunilor, dar muzician de o sigură valoare, cu un stil concis ca al unui gravor în metal, de o inteligență surîzătoare. Instalat în Italia, în unul din locurile cele mai încîntătoare ale ținutului venețian, în fața tăcerii sau a indiferenței, a sfîrșit prin a tăcea, după ce a compus, în plan liric, un „mister modern" ca *„Adam și Eva"*, în 1951, mai multe *„Sinespiele"* ca *„500 Dragon-Thalers"* în 1956, *„Regele a pus să bată tobele"* în 1957 și, pe plan instrumental, un Concert pentru cinci instrumente, percuție și orchestră de cameră, în 1953, și, după primul Concert din 1951, un al doilea pentru pian și orchestră în 1956 și *„Simfonia de cameră"* în 1960. Al Doilea Concert pentru pian i-a adus chiar un succes la Paris, unde a fost creat de Lucette Descaves. Dar, după aceste evenimente care ar fi putut trezi o speranță, s-a lăsat din nou tăcerea, s-a ridicat un baraj împotriva acestui muzician clar și solid, cu un farmec strălucitor de inteligență și umor. Everett Helm a sfîrșit prin a deveni critic muzical, unul din cei mai buni de astăzi ; dar continuă el oare să compună, în taină, sau va compune într-o zi din nou ?

Ar mai ptuea fi citate și alte exemple de același fel, ai acestor soldați pierduți pentru muzică ; dar această carte trebuie să se termine pe o notă optimistă, pe afirmarea posibilității, chiar a certitudinii supraviețuirii muzicii, ieșind triumfătoare din ruinele atomizaților serialismului și sechelelor lui. De mai puțin de un secol, în 1975 cînd sunt scrise, aceste rînduri, se profetizează moartea operei. Totuși tocmai în dome-

Scanned with OKEN Scanner

niul artei lirice muzica, în răstimpul celui de al treilea pătrar al secolului XX și puțin înaintea acestei perioade, s-a arătat neclintit de vivace.

Totuși, înainte de a aborda acest domeniu, să salutăm un compozitor francez care este departe de a fi pus accentul numai pe teatru, pentru că se află în fruntea unor lucrări instrumentale și orchestrale pure, în care își afirmă plin de curaj atașamentul la tradiția tonală și modală a muzicii, cuprinzîndu-l și pe Debussy. Dar el a compus, lucru caracteristic, o *„Simfonie vocală"* și muzică de scenă pentru tragedii grecești antice, anume *„Perșii"*, în 1936, jucată de trupa de Teatru antic a Sorbonei al cărei animator era atunci. Este vorba de **Jacques Chailley,** născut în 1910, la Paris ; și în afară de *„Thyl al Flandrei"*, operă pe un frumos libret al lui José Bruyr, după un roman epic de Charles de Coster, el va aduce o mărturie a diversității muzicii secolului XX, cu opere ca *„Pan și nimfa Syrinx"*, *„Moralitate"* după Jules Laforgue, din 1946, și mai ales baletul *„La dame à la Licorne"*, o mică capodoperă tulburătoare de lirism și de grație, compus în 1953 pe un libret de Jean Cocteau, în care sunt integrate în linia melodică originală a compozitorului fragmente autentice din muzica evului mediu, cu o asemenea îndemînare, un asemenea simț al stilului, încît conturele rămîn ascunse.

Acest muzician, a cărui sensibilitate și eleganță de stil sunt caracteristicile esențiale, este și unul din foarte marii muzicologi și profesori ai acestui timp ; analiza lui a *„Artei Fugii"* este o capodoperă a genului ; studiile sale asupra muzicii evului mediu sunt de referință : în sfîrșit, analiza *„Flautului fermecat"* nu are pereche prin pătrunderea subiectului și orizonturile pe care le deschide.

Parcurg, în timp ce scriu aceste rînduri, lista, întocmită mai dinainte, a compozitorilor care au lucrat și continuă să lucreze pentru teatru. Am aci vreo douăzeci de nume ; nici unul din ele nu a fost dat uitării, căci nici unul nu a cedat în fața inimaginabilelor constrîngeri estetice care au vrut să se ridice împotriva lor. Sunt, desigur, printre ei, compozitori seriali ; dar sunt și cei care nu au considerat niciodată teh-

Scanned with OKEN Scanner

nicile cele mai noi ca indispensabile muncii lor de creație. Sunt și creatorii teatrului muzical, ultimul venit printre genurile lirice ; dar sunt și sprijinitorii operei tradiționale. Ca toată muzica născută în secolul XX, muzica de teatru reflectă, și ea, diversitatea tendințelor, contrastele care par de neconciliat între tehnici și stiluri. *„Par“* : acest verb nu a fost scris aci întîmplător și cînd certurile vor dispare, muzica secolului XX nu va arăta mai multă opoziție între opere, idei, voințe, viziuni decît în secolele precedente. Despre aceasta, tocmai, acum cînd începem ultimul sfert de secol, muzica pentru teatru, prin însuși faptul că atinge cel mai direct omenescul și contingențele practice de care nu este de loc dezonorant să ținem cont, ne oferă de pe acum o strălucită mărturie.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRUL LIRIC LA SFÎRȘIT DE VEAC

Simbolul perenității muzicii privită prin prisma teatrului liric, în ciuda tuturor formulelor, tehnicilor și revoluțiilor reale sau presupuse, rămîne Richard Strauss. Mort în 1949, el a parcurs prima jumătate a secolului al XX-lea compunînd capodopere după capodopere, într-un limbaj care nu datora nimănui nimic : nu numai că nu a fost impresionat de Stravinski, Bartók sau Berg — fără să mai pomenim și de Webern — nu numai că nerecunoașterea lui Debussy l-a ținut departe de toate vrăjile muzicii franceze contemporane cu a sa, ci — așa cum am precizat și în paginile precedente pe care i le-am consacrat în această carte — nu a datorat nimic sau aproape nimic nici lui Wagner. Faptul că cele mai multe din operele lui lirice au supraviețuit este o dovadă peremptorie a autenticității, a realității fundamentale a muzicii secolului al XX-lea.

Să fiu însă bine înțeles : am spus, la momentul și în locul unde trebuia, că „*Wozzeck*“, — operă în mare parte atonală — că „*Lulu*“ și „*Moise și Aron*“ — opere seriale — sunt capodopere. Nu voi merge pînă acolo încît să afirm că acestea ar fi niște excepții care ar confirma o regulă potrivit căreia limbajul teatrului liric ar trebui să se supună unor canoane de scriitură anterioare limbajului serial. Sub primul său aspect, dodecafonismul, limbajul serial s-a revelat potențial fecund în expresia lirică ; și, la celălalt capăt al lanțului, o anumită formă controlată a aleatorismului nu s-a arătat fundamental incompatibilă ; ceea ce s-a confirmat, în ambele cazuri, la operele create după 1950, cu alte cuvinte

după moartea lui Strauss. În schimb, teatrul liric se arată cu totul alergic la excesele, la extravaganțele la care a recurs o anumită tînără muzică între 1950 și 1970. Chiar și în stadiul boulezian, dacă-mi pot permite să spun astfel, creația muzicală s-a arătat neputincioasă în domeniul liric, lucru de care, Boulez însuși, a fost perfect conștient. Cînd, într-un interviu celebru, el a declarat că teatrele de operă erau mai cumplite decît muzeele, că sunt adevărate catafalcuri și că trebuie toate aruncate în aer, directorul Operei din Hamburg i-a propus, pentru a justifica existența acestor teatre, să scrie o operă așa cum crede el și că o va monta numaidecît în teatrul pe care-l conducea. Boulez nu a răspuns acestei propuneri și nici nu a compus vreo operă lirică.

Am arătat că urmașul direct al lui Strauss, în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea, este Hans Werner Henze. Dodecafoniste sau nu, operele acestuia au făcut pînă în prezent toate carieră pe scenele germane ca și pe marile scene internaționale. Compozitori mult mai vîrstnici ca el au compus și înainte de război, dar mai ales după 1950, opere lirice care au trezit un profund ecou în public. Ne place sau nu, publicul rămîne, în ceea ce privește creația muzicală, un barometru greu de evitat și am mai arătat în această carte că imensa majoritate a lucrărilor muzicale de orice gen a fost primită așa cum merita. În orice caz, succesul imediat al unei lucrări nu a constituit niciodată o dovadă a mediocrității sau lipsei ei de valoare.

Dacă parcurgem lista compozitorilor de teatru liric din a doua jumătate a secolului al XX-lea, trebuie să spun că, pe plan liric, R.D.G. și R.F.G. ocupă după Italia, un loc privilegiat.

Aici comenzile de opere lirice nu se fac cu picătura. Firește, din acest punct de vedere, Berlinul, Hamburgul, Köln-ul, își păstrează întîietatea (Münchenul, o scenă înainte de toate tradițională, reia și creațiile celorlalte). Dintre teatrele mai modeste, o scenă cum este cea din Bochum sau din Lübeck joacă de asemenea un rol ce nu poate fi neglijat în neconteniul efort creator al compozitorilor vestgermani astăzi în viață. Hamburgul a comandat lucrări și unor compozitori

străini, ca americanul Gunther Schaller și francezul de origine română Marius Constant ; acestuia din urmă, o mimodramă pentru care Marcel Marceau a fost angajat la Hamburg să monteze opera.

Tot Hamburgul a stabilit și celebritatea continentală a lui **Karl Bürger Blomdahl**, născut la Väyjö, în Suedia, în 1916, mort la Stockholm în 1968. Opera care l-a făcut celebru „*Aniara*", a fost, creată la Stockholm în 1959, dar numai reprezentarea ei în limba germană, la Hamburg, a adus de la o zi la alta lui Blomdahl notorietatea publică a unui Menotti. E drept că și subiectul operei a contribuit la acest succes : e vorba de o întîmplare științifico-fantastică care sfîrșește tragic. O rachetă interplanetară, are, în cursul zborului, un accident mecanic în urma căruia chiar dacă poate continua zborul, nu mai poate fi readusă niciodată pe pămînt. Cele cîteva sute de călători care se află înăuntru, rătăcitori în spațiu, sunt sortiți, din pricina epuizării rezervelor alimentare, unei morți cumplite.

Se poate astfel vedea tot ceea ce un libretist îndemînatec a știut scoate dintr-un asemenea subiect, din mulțimea personajelor și diversitatea caracterelor precum și din spaima care se instalează progresiv în acest mic univers închis, sortit unei implacabile dispariții. Din punct de vedere muzical, opera este de o mare abilitate : nu există nici o unitate de stil și de limbaj, dimpotrivă : potrivit situațiilor înfățișate și variate la infinit, Blomdahl a folosit, rînd pe rînd, toate limbajele și toate stilurile, de la scriitura tonală cea mai cuminte la serialismul cel mai sever, trecînd prin jazz și sonoritățile muzicii denumită ușoară, cu toate vulgaritățile ei. Această iscusință, această știință a efectelor imediate și a exploatării lor, l-a servit fără îndoială față de public. Dar, în mod curios, după succesele obținute la Stockholm, la Hamburg, la New York și în alte cîteva orașe mari, opera aceasta a căzut brusc într-un abis din care nimeni nu a mai scos-o ; într-atît e de adevărat că cine se joacă cu facilitatea riscă să fie repede uitat. Marea artă, arta profundă a unui creator este să știe să spună totul într-un singur limbaj, oricare ar fi el. Lucrul acesta e valabil pentru „*Don Juan*",

Scanned with OKEN Scanner

ca și pentru „*Fidelio*“, pentru „*Tristan*“, pentru „*Pelléas*“, pentru „*Wozzeck*“, pentru „*Moise și Aron*“ și, la o scară desigur mai modestă, pentru „*Legenda irlandeză*“ a lui Werner Egk ca și pentru „*Nunta însîngerată*“ a lui Wolfgang Fortner, despre care vom vorbi acum.

Wolfgang Fortner, născut la Leipzig, în 1907, **Werner Egk**, născut la Auchseshaim în Bavaria în 1901, **Carl Orff**, și mai în vîrstă, născut la München în 1895, iată trei compozitori care erau deja cunoscuți înainte de război dar care au evoluat diferit și care nu au cunoscut o altă notorietate decît pe cea națională și abia după 1945. Cel mai valoros, mai important dacă nu și cel mai fecund, cantitativ, este, fără nici o îndoială, Wolfgang Fortner. Înainte de război, așa cum am văzut, tînărul Fortner își înfiripase un stil la jumătate de drum între Hindemith și Stravinski, nu fără să fi fost influențat, pe de altă parte, de Johann Nepomuk David. Oare sub înrîurirea primelor lucrări lirice ale lui Henze, dodecafonice, s-a îndreptat și el spre teatrul liric ? Fapt e că fără a părăsi compoziția simfonică și instrumentală, Fortner, după război, a obținut mari succese îndeosebi cu operele lui lirice. Pregătitoare pentru acest gen de creație poate fi socotită admirabila lui cantată „*Cîntec de naștere*“ pentru voci și orchestră, pe versurile franțuzești ale lui Saint-John Perse. Prima lui operă lirică, cronologic vorbind, „*Nunta însîngerată*“, pe un libret după traducerea germană a dramei lui Lorca, este o adevărată capodoperă. Scrisă între anii 1957 și 1963, poate fi considerată una din creațiile cele mai importante ale vremurilor noastre. Strict dodecafonică, această operă dovedește că poate fi foarte dramatică, intens lirică, și pasiona clipă de clipă auditoriul, folosind în același timp o scriitură pe care dușmanii ei pretind că e seacă și de natură să sterilizeze inspirația. Întreaga Germanie a aclamat această operă. De asemenea și Londra, datorită unui turneu al Operei din Stuttgart ; în cele din urmă și Franța, unde după un turneu al aceleiași Opere din Stuttgart la Paris, Opera din Bordeaux, apoi Radio-ul au prezentat o „*Nuntă însîngerată*“ în limba franceză cu un strălucit succes.

A doua operă lirică a lui Fortner, compusă în 1962, tot pe o piesă de Lorca : „*Don Perlimplin iubește pe Beliza în*

Scanned with OKEN Scanner

grădina sa", tot atît de dodecafonică, are un stil de poem epic în miniatură, în care, pe de o parte, cruzimea, de cealaltă, suferințele oamenilor sînt zugrăvite în culori sumbre ; este o operă a nopții, a pasiunii, a desnădejdii, care se desfășoară în taina întunericului, în întregime condiționată de folosirea, aici „ingrată", a stilului dodecafonic, a intervalelor melodic despărțite pe care Fortner a știut admirabil să le aplice descrierii frămîntărilor sufletești ale eroului și recii și inconștientei cruzimi a aceleia pe care o iubește fără speranță. Redusă aproape la un ansamblu de cameră, orchestra este de o discreție care nu o împiedică să pună, acolo unde trebuie, accentele a căror semnificație nu scapă nimănui.

A treia, și, pînă în prezent, ultima lucrare lirică a lui Fortner, creată în Berlinul de vest în 1971, *„Elizabeth Tudor"*, pe un libret de Mattias Braun, este, de asemenea, o capodoperă care se impune prin vastele ei dimensiuni, atît în privința personajelor cît și a perspectivelor sale istorice, dar a cărei valoare constă și, de această dată, în puternica realitate a conflictelor pasionale ale căror personaje, văzute din unghiuri diferite, sunt toate rînd pe rînd victime. Este o adevărată tragedie lirică, inspirată oarecum, dar de departe, de *„Maria Stuart"* a lui Schiller. Dar, în această tragedie lirică, ciocnirea dintre cele două regine, Elizabeta a Angliei și Maria a Scoției, este redată oarecum invers, fiindcă nu Maria Stuart ci Elizabeta este eroina principală. Conflictul se amplifică și prin implicațiile politice ; totuși esențiale aici rămîn suferințele iubirii și ale ambiției de care sînt măcinați eroii. Primită triumfal la Berlin apoi la Zürich, la Köln și la Mannheim, opera este nu numai, din punct de vedere uman, de o sfîrșietoare veracitate dar și de o somptuozitate și eficacitate muzicală greu de egalat, de un dramatism care taie respirația. Dacă rolul Elizabetei este scris pentru o soprană dramatică — și Helga Dermesch s-a achitat admirabil interpretîndu-l — rolul Mariei Stuart este scris pentru o soprană de coloratură și nimic nu ar fi putut defini mai bine cele două eroine și caracterul ineluctabil al conflictului lor decît acest contrast vocal în care admirabila Dermesch rivaliza cu perfecțiunea aproape ireală a Colettei Lombard. Fortner nu este numai un mare muzician ci și un om de teatru

Scanned with OKEN Scanner

așa cum, de altfel, au fost întotdeauna toți marii compozitori de operă.

Și Werner Egk este un om de teatru și deși limbajul lui a rămas fidel tradiției anterioare dodecafonismului, nu este mai puțin expresiv. Dramatic în primul rînd, el nu disprețuiește lirismul pe care unii îl consideră „facil" dar care nu ne apare așa decît pentru că Egk — *horribile dictu!* — este un compozitor inspirat care știe să transpună spontan în linii melodice, liber tratate, potrivit legilor generale ale recitativului și ale arioso-ului, pasiunile, obsesiile, și entuziasmele eroilor săi. În Germania era cunoscut înainte de război prin lucrări ca *„Columbus"* din 1933, *„Vioara fermecată"* din 1935 și *„Peer Gynt"* din 1938. Celebritatea internațională a obținut-o mai întîi prin balet, pe care îl concepe într-o formă esențial dramatică fiindcă gîndește că dansul, la fel ca și cuvîntul, poate exprima pasiunile și reda limpede o acțiune. Cronologic, este printre primii compozitori germani care au contribuit mult la renașterea tehnicii dansului clasic în țara sa, tributară de decenii dansului „liber", zis de altfel „dansul german", așa cum a fost conceput de personalități desigur marcante ca Herald Kreuzberg, Kurt Jooss, Mary Wigman, Martha Graham (aceasta din urmă activînd ulterior în Statele Unite, unde a influențat profund evoluția artei baletului). Dar în America se afla de asemenea și Balanchine, apostolul absolut al baletului clasic și cele două tendințe s-au echilibrat. În Germania, dansul clasic se ofilise cu totul înainte ca un Victor Gsovski — cu concursul marei Irina Skorik, „steaua" lui Roland Petit — și soția sa Tatiana Gsovski să aprindă din nou torța pe care avea s-o preia și s-o ridice la cea mai înaltă culme un Peter van Dyck. Dar chiar în 1940, Werner Egk a compus *„Joan din Zarissa"* pentru Serge Lifar, care avea să creeze acest balet la Opera din Paris în plină ocupație germană. Cu acest prilej, este locul să punem la punct, o dată pentru totdeauna, legendele răuvoitoare asupra atitudinii lui Egk în timpul războiului, apoi al ședерii lui la Paris unde era atașat la Institutul German. În realitate, acest Institut era un refugiu al anti-hitleriștilor convinși. Să nu uităm că era condus de Werner Boeckenkamp, care a scăpat ca prin urechile acului de spînzurătoare după atentatul contra lui Hitler, din 1944 și că, alături de Egk, expertul lui muzical era Heinrich

Scanned with OKEN Scanner

Strobel. Evreii amenințați cu deportarea, salvați de Egk, s-au numărat cu sutele și cei ce au împiedicat reprezentarea la Opera din Paris a unora din lucrările sale, după Eliberare, nu ar fi trebuit să uite acest lucru niciodată, fiindcă o știau foarte bine. Printre aceste lucrări se afla și al doilea mare balet al său „*Abraxas*“, creat la Berlin în 1946, în coregrafia Jeaninei Charrat, care a și interpretat rolul feminin principal. Subiectele alese de Egk erau întotdeauna ambițioase : încă înainte de război, Christofor Columb și Peer Gynt, eroul lui Ibsen, apoi în „*Joan din Zarissa*“, personajul lui Don Juan și, în sfîrșit, în „*Abraxas*“, personajul lui Faust. Din acest balet faustian, Egk a creat o mare operă și înainte chiar de a fi fost reluată în alte teatre germane și la Londra, a asigurat celebritatea internațională a compozitorului datorită prezenței, permanente sau periodice, în acești ani, a numeroși experți pasionați de balet clasic din Berlinul Occidental.

Alte două lucrări, două opere, trebuie să asigure perenitatea, în teatru și în istoria muzicii, a lui Egk : „*Legenda irlandeză*“ din 1955, cînd a fost creată la un Festival de la Salzburg și „*Revizorul*“ creat la Stuttgart. Acest „*Revizor*“, compus după celebra piesă a lui Gogol, este o uimitoare și — în zilele noastre — o rară reușită în domeniul operei bufe. Desigur, libretul, pentru care Egk s-a folosit, în primul rînd, de chiar textul lui Gogol, în versiunea sa germană, este o bijuterie. Transpunerea ei pe muzică însă prezenta incontestabile dificultăți, avînd în vedere rapiditatea desfășurării acțiunii, nenumăratele peripeții care se înlănțuiau unele din altele, importanța, mai ales, de a asigura o desăvîrșită claritate a textului ca să poată fi urmărit de public. Era un rămășag îndrăzneț pe care Egk l-a cîștigat într-un mod strălucit, așa cum s-a dovedit cu triumful cu care această operă a fost primită în cele patru colțuri ale Europei ca și la Paris, la Teatrul Națiunilor condus de A. M. Julien. Este o operă absolut irezistibilă, n-aș putea găsi un calificativ mai elocvent pentru ea.

Totuși opera capitală a lui Werner Egk, pînă azi, cel puțin, rămîne „*Legenda irlandeză*“ compusă pe fragmente dintr-o piesă a lui Yeates care relua elemente dintr-o legendă a evului mediu. Și de data aceasta, subiectul este de esență universală. Diavolul a hotărît să distrugă sufletul contesei

Scanned with OKEN Scanner

Cathleen, o femeie cunoscută pentru puritatea moravurilor și pentru generozitatea ei. Ea domnea — suntem în epocă feudală — peste un ținut ai cărui locuitori îi erau cu toții devotați. Diavolul supune ținutul celor mai grele încercări : molime, moarte și foamete. Iar cînd bărbații și femeile ajung la capătul suferințelor și răbdării, diavolul le trimite emisari care le propune să-și vîndă sufletul în schimbul salvării vieții pe care o mai aveau de trăit. Zadarnic Cathleen își sacrifică întreaga avere pentru a sări în ajutorul oropsiților, tot ceea ce întreprinde e dinainte sortit eșecului. Atunci își oferă sufletul trimișilor Satanei în schimbul sufletelor deja cumpărate. Satana primește tîrgul, fiindcă e mărginit, fiindcă, nu vede mai departe decît lungul nasului și fiindcă sufletul contesei era tocmai prada cea mai de preț, prada la care rîvnea. După ce moare însă iar sufletul ei e gata să ia drumul iadului pentru totdeauna, Cathleen este salvată de cei care știau că zarurile au fost măsluite și că locul sufletului contesei era în paradis. În această operă mai figurează un personaj foarte important : un poet, „amantul“ contesei Cathleen — în sensul pe care acest termen îl are în secolul al XVII-lea — care, în clipa cînd toate plăgile se abat asupra ținutului, se hotărăște să emigreze și propune Cathleenei să-l însoțească. Aceasta refuză, crede că nimic din cele ce se întîmplă nu este definitiv hotărît și că e de datoria ei să rămînă în mijlocul poporului și să caute să-l salveze. Prin intermediul acestor două personaje, Werner Egk exprimă propriile lui anxietăți din timpul războiului — aceleași, de altfel, cu ale multor germani care nu au fugit de regimul hitlerist, care au rămas pe loc ca și Cathleen, pentru a rămîne în mijlocul poporului, în ciuda prezenței și dominației unui rău absolut, pentru a încerca să alunge acest rău, fie chiar și cu prețul vieții. Drama acestor ani l-a obsedat și i-a inspirat, după nimicirea regimului nazist, cea mai frumoasă și emoționantă lucrare a sa, una din cele mai valoroase opere lirice ale secolului al XX-lea. După triumful ei la Salzburg, *„Legenda irlandeză“* a fost — e bine cunoscută carența Operei din Paris — înregistrată în versiune franceză de către Radiodifuziunea franceză, în cadrul unui memorabil concert public. Dirijată de Rudolf Albert, cu Colette Herzog și Jacques Doucet în rolurile principale, ea a făcut o profundă impresie.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul lui Carl Orff, cel mai vîrstnic din cei trei compozitori citați la începutul acestui capitol, dar a cărui carieră nu a început în realitate decît în 1935, cînd împlinise patruzeci de ani, a fost admirabil definit de Claude Rostand într-un Dicționar al Muzicii Contemporane: „O ritmică primitivă și tenace, o armonie foarte rudimentară, un vocabular melodic primitiv și el, frecvent pentatonic și acționînd tot atît de obstinat într-o ambianță de repetire incantatorie". Acestui verdict, trebuie să-i adăogăm că Orff a căutat originalitatea cu orice preț, chiar scandalul, într-o orchestrație în care anumite „instrumente" — de pildă cioburi de piatră lovite — erau folosite pentru a crea, prin timbru, o atmosferă voit para- dacă nu a-muzicală. Așa, am putea de altminteri califica întreaga creație a lui Orff : de natură a-muzicală căci ritmul, element primordial în concepția lui Orff, abia dacă are vreo contingență cu muzica. Autor de cantate deliberat scabroase prin subiectele și textele lor, ca de pildă, *„Carmina burana"* din 1935 și *„Catulli carmina"* din 1942, care își disimulează caracterul literar îndoielnic, greoi și vulgar „realist" prin limbile folosite — latina sau dialecte germane ininteligibile — Orff a dat prilej unor coregrafi dornici de senzațional să construiască, la rîndul lor, pe aceste partituri, balete ridicole prin extrema lor grosolănie. Nu pot fi uitate hohotele de rîs cu care au fost întîmpinate aceste „creații" la Teatrul Națiunilor din Paris, unde au fost prezentate de baletul Operei din Stuttgart. Nu era vorba nici de erotism, nici de o pornografie de genul aceleia pe care tinde s-o promoveze un anumit cinematograf patruzeci de ani după apariția acestor lucrări ci, pur și simplu, de niște exhibiții de o înfiorătoare vulgaritate, pe care Orff știa s-o disimuleze sub învelișul unui limbaj muzical insolit prin însuși primitivismul lui, dar care, într-un mod ciudat, dădea auditorilor și spectatorilor excitați impresia că ascultă muzică „modernă". Egk a folosit același procedeu în pretențioasele lui „tragedii lirice", începînd cu o *„Antigonă"* creată la Salzburg în 1948 și care a făcut acolo (dar numai acolo) o enormă senzație în fața unui public eminamente snob și necunoscător al unor manifestări de genul acesteia. Au mai urmat, în domeniul „oratoriului-balet" *„Triomfi di Afrodite"* în 1951, care, mai tîrziu, împreună cu *„Carmina burana"* și *„Catulli carmina"* a alcătuit o trilogie de o constantă și înfricoșătoare vulgaritate și, ca „tragedie lirică", *„Oedip ti-*

Scanned with OKEN Scanner

ranul" în 1959, și „*Prometeu*" în 1967. Cu această ultimă lucrare, masca muzicală a lui Orff cade definitiv, căci în acest „*Prometeu*" nu mai există nici o singură notă cîntată iar în „orchestră" n-a mai rămas decît o percuție primitivă.

I s-a întîmplat totuși, acestui meșteșugar diabolic de abil să-și înșele publicul, să izbutească o mică operă-bufă fără pretenții, „*Die Kluge*", în 1942. Titlul aproape imposibil de tradus, ar vrea să însemne, în același timp, „prudenta", „deșteapta", „înțeleapta" și „șireata" : eroina libretului, o tînără țărancă, izbutește să se mărite cu un rege cerîndu-i să dezlege trei ghicitori. Această operă, a cărei obstinată armonico-ritmică este, din nou, un element esențial al structurii, avea să-i aducă lui Orff o onoare neașteptată : a fost interzisă de naziști, ceea ce i-a permis lui Orff ca după război să se împăuneze cu titlul de „rezistent". El s-a socotit mare educator muzical, a preconizat metoda pe care germanii o numesc „Eintrommeln" sau „Eintrichten", termen ce nu poate fi tradus exact decît printr-o perifrază: să îndopi pe cineva ciocănindu-l la cap.

Căci în aceasta constă primejdia pe care o reprezintă Orff : pasionat din totdeauna de educarea copiilor, el a construit o metodă căreia i-a dat numele lui și pe care au adoptat-o multe țări încă virgine din punct de vedere muzical sau unde educația muzicală a copiilor este inexistentă. Pe scurt, esențialul metodei constă în străduința de a face să se nască în copii frumosul sentiment ritmic socotit de Orff primordial în sensibilitatea și receptivitatea muzicală ; de unde rezultă, conform acestei metode, o educație redusă la învățarea copiilor să folosească instrumentele de percuție cele mai felurite, la început singuri dar, mai ales, în „ansamblu". În modul acesta, muzica reia calea primitivismului scump lui Orff, a muzicii tam-tamurilor din pădurile virgine. Este o absurditate ridicată la rang de instituție, la polul opus concepției unui Kagel sau Bussotti, dar al cărei străbunic comun este, în chip paradoxal, Cage.

Foarte departe de mascaradele lui Orff, **Boris Blacher**, născut din părinți germani în 1903, în China, a fost un mare profesor care și-a încheiat cariera ca director la „Hochschule für Musik" din Berlinul de Vest. Mort în acest oraș în 1975, era un om fin, rasat, de o inteligență superioară și foarte puțin „ger-

Scanned with OKEN Scanner

man". Avea, de altfel, ascendenți baltici iar Berlinul, ca și Hamburgul, cel mai puțin german dintre orașele Germaniei, a fost patria spirituală unde a trăit și creat. Să fi fost el și un mare compozitor ? Era un „independent" dar, de data aceasta, se cuvine să punem acest calificativ între ghilimele. Totuși atonal, se distingea mai ales printr-un sistem ritmic și divizarea metrică se confundau deseori. Dar, pe cînd la Messiaen, datorită unui instinct muzical excepțional de dez- și speculațiile ritmice abstracte nu lipsesc niciodată. Ceea ce voltat, pulsația ritmică firească predomină, la Blacher, teoria înseamnă că muzica lui rămîne mai tot timpul seacă, aridă, dacă nu chiar fără viață. Paradoxal, găsim cele mai bune lucrări ale sale, în domeniul operei și baletului și iată de ce am socotit că locul lui se cuvine în acest capitol. Pe partiturile sale *„Hamlet"* și *„Maurul la Veneția"*, cu librete inspirate din Shakespeare, Tatiana Gsovski a izbutit coregrafii de o valoare expresivă durabilă. Aceasta fiindcă, în acest domeniu, Blacher folosea un limbaj ritmic simplificat, corespunzător necesităților dansului impuse de canoanele clasice. Opera sa *„Poveste cu zîne din Prusia"* ar vrea să fie bufă dar nu izbutește ; inspirată de un fapt real, care și-a găsit poetul dramatic în Carl Zuchmayer (e vorba de povestea falsului locotenent din Köpenick, un coate-goale dar șmecher, care se îmbracă într-o uniformă de ofițer reușind să înșele întreg orașul, arestînd pe primar și întreg consiliul comunal înainte de a pune mîna pe banii din casa de fier) este totuși o satiră salubru îndrăzneață a moravurilor militariste și a mentalității cetățeanului de rînd din Prusia dinainte de anul 1914. În domeniul liric, lucrarea cea mai importantă a lui Blacher (pe cîtă vreme în domeniul simfonic el n-a reușit decît o singură „lovitură" cu *„Variațiile pe o temă de Paganini"* în 1947) este opera *„Rosamonda Floris"* din 1965, în care muzica neutră, implacabilă, la care se adaogă un anumit umor negru, ajută povestirii isprăvilor unei femei care-și petrece timpul asasinîndu-și rînd pe rînd bărbații, atrași ca muștele de o hîrtie unsă cu miere de imensa ei avere, iar ea trăiește într-un fotoliu cu rotile, cu picioarele paralizate. Această lucrare îngăduie să deslușești în temperamentul lui Blacher, o anumită cruzime ascunsă care, dată în vileag ar putea fi a nazismului, un nazism pe care Blacher, cu inteligența și conștiința lui, l-a combătut totuși sincer și cu dîrzenie.

Scanned with OKEN Scanner

În domeniul liric german în care ne aflăm, trebuie să mai reamintim de un compozitor pe nedrept și cu totul uitat, care mai trăiește încă, aproape nonagenar, în Japonia, unde a emigrat în 1933 și unde a întemeiat o școală de muzică aureolată de un imens prestigiu : **Manfred Gurlitt.** Este un expresionist german din generația lui Schönberg și a lui Berg, dar care nu a urmat calea serială căci nu aderase niciodată la dodecafonism. Contemporan cu Schreker, de care am mai pomenit în aceste pagini, el a compus mai multe lucrări lirice printre care, supremă ironie, un *„Wozzeck"*, în același timp cînd Berg îl compunea pe al său și fără să știe nimic de lucrările acestuia din urmă. Șapte ani după prima reprezentare a lucrării lui Berg, în 1932, aceea a lui Gurlitt trebuia să înfrunte luminile rampei la Mannheim. Dar venirea la putere a lui Hitler a împiedicat acest eveniment muzical. Poate că o nouă montare ar merita încercată, judecînd după o altă lucrare a lui : *„Nana"* după Zola, prezentată nu numai în R.F.G., ci și în Franța, la Bordeaux, datorită inițiativei marelui om de teatru care este Roger Lalande, același care a revelat publicului francez *„Nunta însîngerată"* a lui Fortner. Forța dramatică, intensitatea limbajului pasional ale acestei *„Nana"* îl situează pe Gurlitt printre cei mai valoroși compozitori de teatru liric din vremea noastră

Se poate spune același lucru despre un compozitor mai tînăr ca toți cei pe care i-am menționat, pe nume **Gottfried von Einem,** german din Austria, născut la Berna, în Elveția în 1918 ? În ciuda unor succese destul de spectaculoase, trebuie să răspundem că „nu". De altfel, aceste succese sunt departe de a fi avut ecoul acelora ale lui Fortner sau Egk. E drept că prima lui operă lirică, *„Moartea lui Danton"*, după piesa lui Büchner, a stîrnit o anumită senzație la Salzburg în 1947. Dar aceasta s-a datorat unor cauze complexe, în care muzica juca mai degrabă un rol de frînă. Era, în primul rînd, drama lui Büchner, și subiectul pe care-l trata. Era apoi faptul că, după anii de obscurantism hitlerist, cu această operă renăștea un teatru liric german scăpat de tiranie. Era de asemenea și hotărîrea luată de direcția festivalului cel mai conservator din Europa să prezinte în fiecare an o lucrare inedită a unui compozitor încă în viață. Din pă-

Scanned with OKEN Scanner

cate, muzica lui Einem dovedea, chiar cu această lucrare, ceea ce avea să constituie defectul ei major : o uscăciune evidentă, o neîndemînare vădită a compozitorului de a scrie pentru voci, o orchestrație greoaie care punea aceste voci în situații supărătoare, neîngăduindu-le să facă inteligibile texte totuși importante. Asemănător avea să fie cazul unor opere ulterioare ca *„Procesul"*, compusă în 1953 după versiunea germană a adaptării romanului lui Kafka de către Jean-Louis Barrault, operă creată de asemenea la Salzburg, urmată de *„Vizita bătrînei doamne"* după celebra piesă a lui Dürenmatt, creată la Zürich în 1971.

În cadrul tinerei generații germane, care în Franța corespunde generației lui Boulez, **Giselher Klebe**, născut în 1925 la Mannheim, are un frumos talent și e un muzician din cei mai serioși, căruia nu-i lipsește decît o anumită scînteie de geniu, o ușurință, o virtuozitate aș spune, ca să ocupe locul pe care îl revendică în teatrul liric. În tot cazul, el dovedește că opera lirică este încă viabilă pentru generația sa și o dovedește cu atît mai bine cu cît, lipsit de geniu, operele lui sunt totuși departe de a fi fără valoare. Klebe a obținut un succes memorabil cu o lucrare simfonică, *„Mașina de ciripit"*, inspirată după un tablou de Klee și creată la Festivalul de la Donaueschingen în 1950. În această lucrare, el revela o artă puțin obișnuită în folosirea timbrurilor, o artă înnăscută, instinctivă, deosebindu-se în chip fericit de laborioasele căutări întreprinse, în același domeniu, de cei mai mulți din contemporanii lui. Prima sa lucrare lirică, a fost compusă în 1954, pe o adaptare a *„Hoților"* lui Schiller ; dar aici se simțea aspectul căznit din caracterizarea muzicală a personajelor la fel de opuse între ele ca și în drama lui Schiller. A urmat *„Die sodlichen Wünsche"*, în 1959, un balet inspirat din *„La peau de chagrin"* de Balzac și, în sfîrșit, cele trei opere majore ale lui — pînă în prezent — *„Alcmène"* creată la Berlin în 1961 după *„Amfitrionul"* lui Kleist, *„Divorțul lui Figaro"* inspirat din *„Mama vinovată"* a lui Beaumarchais, și în sfîrșit *„Jacobowski și colonelul"* după romanul lui Franz Werfel, operă-comică acidă și teribilă. Se observă și aici importanța temelor literare în compoziția lirică ; libretistul secolului al XIX-lea este definitiv mort ; poezia dramatică își revendică rolul în operă, tot mai exclusiv, încă din vre-

Scanned with OKEN Scanner

murile deja îndepărtate ale lui „*Pelléas*“ de Debussy și ale „*Salomeei*“ de Strauss.

Că excepția confirmă regula, și uneori cu strălucire, o dovedesc lucrările lirice ale lui **Rolf Liebermann,** născut în 1910 la Zürich. Într-adevăr, ele sunt compuse pe libretele condeiului sprinten și poetic al lui Heinrich Strobel. Dintre aceste librete, unul singur, al „*Școlii Femeilor*“, este scris după o piesă de teatru celebră. Celelalte sunt în întregime inventate de Strobel, care le-a scris, desigur, într-o totală înțelegere cu compozitorul. Dar să nu anticipăm.

Din punct de vedere pur muzical și al iubitorilor teatrului liric, destinul compozitorului Liebermann este din cele mai regretabile. Născut la Zürich în 1910, a studiat cu Vladimir Vogel și cu Hermann Scherchen și a adoptat, de la primele lucrări, limbajul dodecafonic, căruia i-a rămas credincios, totuși păstrînd un profund simț al libertății, o fantezie mereu trează și un extraordinar talent de a face accesibile urechilor publicului soluțiile și stilul unei scrieturi reputată a fi savantă și ingrată. Să nu-și facă nimeni iluzii : compozitorii capabili de a izbuti în acest sens sunt mai puțin numeroși decît am dori fiindcă, exceptînd marii maeștri ai dodecafonismului — și încă ! — știi-vom vreodată cu precizie, în ce măsură asprimea limbajului anumitor lucrări, chiar a celor mai valoroase, împiedică larga lor difuziune, chiar dacă, în esență, sunt geniale ? Este adevărat că, înainte de orice, Liebermann este un temperament. Acest temperament, violent, furtunos, sprijinindu-se întotdeauna pe un simț foarte sigur al efectului instrumental și orchestral, s-a revelat în 1947, la Darmstadt, cu acel elocvent „*Furioso*“ pentru orchestră. A urmat o simfonie care a avut mai puțin ecou ; în schimb, „*Concertul pentru jazz-band și orchestră*“ executat prima oară la Donaueschingen în 1954 și dirijat de Rosbaud, l-a impus atenției generale, i-a asigurat un mare succes însoțit și de un mare scandal public, a provocat discuții pasionate, a ridicat împotriva lui întreaga critică puristă de toate nuanțele împotriva lucrării și a apărătorilor ei, totuși numeroși.

Despre ce era vorba ? Foarte exact, despre un concerto grosso, al cărui *ripieno* este alcătuit dintr-o orchestră simfo-

nică normală în vreme ce *concertino* era reprezentat de o formație de jazz. Această formație de jazz are particularitatea de a fi tratată, ca și orchestra simfonică, în limbaj dodecafonic ; pe atunci, era un fel foarte modern de a concepe jazzul, înainte ca formațiile Hodeir, Miles Davis și mulți alții să se amestece. Prin folosirea aceleiași scriituri atît în ripieno cît și în concertino, Liebermann realiza o puternică unitate a întregii lucrări, ale cărei contraste le-ar fi putut, dimpotrivă, spori ușor opunînd limbajului dodecafonic din ripieno limbajul tonal din concertino. A preferat însă unitatea limbajului și a avut dreptate, lăsînd ritmurilor și culorilor grija de a crea opozițiile necesare, care în cele din urmă dau lucrării întreaga ei vivacitate. Dar, pornind de aici, avea să se lovească de o altă dificultate. La audiție, cunoscătorii și-au dat seama că pasajele cu improvizații de jazz, fuseseră scrise pînă la ultima notă, ceea ce într-o măsură constituie însăși negația jazzului. Strîns cu ușa, Liebermann a răspuns : „Am fost nevoit să le scriu și nu mi-am dat seama decît la prima repetiție ; lăsasem într-adevăr acele pasaje în alb, dar mi-am dat seama la repetiție că instrumentiștii improvizau tonal. Ceea ce era inadmisibil !“ Instrumentiștii nu erau negri americani, erau membrii blonzi și germani ai orchestrei specializate în jazz a televiziunii din Baden-Baden. Dat fiind numărul mare de repetiții cerut de Rosbaud, compozitorul a avut destul timp să-și „scrie improvizațiile“.

Dar Liebermann figurează în acest capitol îndeosebi fiindcă este unul din compozitorii cei mai plini de viață și mai impresionanți ai vremii noastre. Din totdeauna, a fost atras de vocea omenească : încă din 1945 a compus *„Cîntece chinezești de dragoste“* pentru tenor, harpă și coarde, urmate, în 1951 de *„Cîntec de luptă între viață și moarte“* pentru soliști, cor și orchestră. Dar întîlnirea cu Strobel a fost pentru el hotărîtoare și a avut ca prim rezultat *„Leonora 40/45“*, o operă reprezentată pentru prima oară la Basel în 1952. A fost un mare succes nu numai prin calitatea muzicii ci și prin subiectul ce consta în iubirea unei tinere franțuzoaice și a unui german în timpul războiului și ocupației din Franța. Fidelitatea de nezdruncinat a fetei, incontestabila sinceritate, marea generozitate a accentelor lucrării, în care se reliefează

Scanned with OKEN Scanner

valoarea absolută, a iubirii în raport cu contingențele naționale, făceau din această operă un frumos manifest într-un moment cînd pasiunile izvorîte din înfruntarea dintre Rezistență și colaboraționiștii erau încă vii, cînd pentru fapte cum erau cele înfățișate în această „*Leonoră 40/45*", la Paris se mai condamna la moarte. În cea de a doua operă lirică a lui Liebermann și Strobel, era vorba tot de un subiect izvorît din război, din toate războaiele, începînd cu cele din legendă și din antichitate: „*Penelopa*" care, reprezentată la Salzburg în 1954, a stabilit definitiv marea reputație de compozitor liric a lui Liebermann. Era o operă modernă, Penelopa fiind un personaj contemporan, de asemenea și bărbatul ei, care se reîntoarce, după mulți ani, dar întreaga acțiune se desfășoară pe un plan secund al destinului Penelopei și al lui Ulise din legenda greacă și tocmai acest joc de duble oglinzi conferă un interes deosebit operei.

În 1955 a urmat, în sfîrșit, „*Școala Femeilor*" după Molière. Adaptarea lui Strobel este o bijuterie de spirit, de aeriană gingășie giraldudiană și de eleganță; în cursul acțiunii, ca un martor etern este introdus Molière însuși, care, sub numele patronimic de Poquelin vine să vadă ce ispravă au făcut urmașii din piesa lui. Muzica lui Liebermann acționează și ea prin tușe ușoare, cu un umor cînd zîmbitor cînd feroce, chiar răzbunător, cînd este vorba de personajul Arnolphe. Din punct de vedere muzical, Agnès este convingătoare și nimeni, după ce a auzit-o cîntînd în această versiune lirică, nu se mai poate îndoi de identitatea faimosului pisoi care a murit. Horațiu, autorul asasinatului, este aerian și sclipitor. Opera, o comandă americană, a fost creată în limba engleză în 1955, la Louisville, iar premiera europeană a avut loc la Salzburg în 1957.

1957 : este anul în care Igor Markevitch a fost numit dirijor al Concertelor Lamoureux ; la inițiativa lui, Liebermann a mai compus o lucrare care, destinată a fi executată în concert, era totuși de esență lirică, „*Capricioso*" pentru soprană, vioară și orchestră și a fost cîntată la Paris de Imgard Seefried și Wolfgang Schneiderhan (cu orchestra Lamoureux dirijată de Igor Markevitch) cărora lucrarea le era dedicată. Încă din 1950, Liebermann ocupase un post important în viața muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cală europeană în calitate de șef al emisiunilor muzicale ale Radiodifuziunii Elveției germanice. Acest post îi mai lăsa desigur răgaz să compună. Dar tocmai în acest an 1957, la ușa lui a bătut destinul care avea să-l îndepărteze de compoziție : acest elvețian de origină germană, nepot al marelui pictor german Max Liebermann, s-a reîntors oarecum acasă cînd a fost numit director al Postului III la Radiodifuziunea din Hamburg. El nu a rămas acolo decît doi ani și apoi, în 1959, a luat conducerea — „intendența" cum spun germanii, — Operei din Hamburg, pe care, printr-o inteligentă și excepțională pricepere în conducerea unui teatru și printr-o acțiune constantă și îndrăzneață în domeniul creației, a făcut-o prima scenă lirică a Europei. După aproape cincisprezece ani, Marcel Landowski l-a chemat în Franța ca să „salveze" Opera din Paris. Nu este locul să vorbim aici despre activitatea lui, desfășurată la Paris, cu totul alta decît cea din Hamburg. Ceea ce trebuie să constat este că, în 1957, Liebermann a încetat să mai compună sau în tot cazul să mai publice, ceea ce pentru viața muzicală și pentru public revine la același lucru : era pierdut pentru creație, este ceea ce am numit mai sus destinul lui regretabil.

În afara granițelor Germaniei, compozitorul liric cel mai cunoscut, poate și cel mai important al secolului XX, după Strauss și Henze, este **Benjamin Britten**. E poate exagerat cînd se afirmă că, de la Purcell încoace, Britten este primul compozitor englez demn de acest nume. Incontestabil rămîne faptul că el a readus muzica engleză pe un plan internațional, că a arătat „că se poate cînta și englezește", ceea ce mulți nu prea credeau. Mai important, lăsînd de o parte problema în definitiv secundară, a naționalității, este că și Britten a dovedit vitalitatea artei lirice compunînd, în forme la urma urmei tradiționale, nenumărate opere în care muzica exprimă în chipul cel mai plastic și mai personal profunzimile naturii umane.

Și aceasta e esențial. Devreme ce e vorba de o artă lirică, de personaje, de o interacțiune între aceste personaje și, pe un plan mai înalt, de un destin omenesc, o operă care nu s-ar folosi de aceste elemente și care nu le-ar transpune și exprima muzical nu ar putea fi decît de o totală gratuitate.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită acestor legături intime cu umanul, numai sub acest aspect al artei lirice muzica secolului al XX-lea are cele mai multe șanse să supraviețuiască crizelor sale interne. Desigur și aici mistificarea și impostura încearcă să se strecoare, așa cum o dovedește din plin acel „Staatstheater" al lui Kagel. Dar mistificarea nu mai are pe ce se sprijini, este mai repede descoperită în arta lirică decît în formele muzicii instrumentale sau chiar vocale, dar „pure", cum se spune, adică reduse la bîlbîieli sonore de onomatopee divers colorate. Un om care cîntă pe scenă, pe cuvinte care îl exprimă și exprimă și o acțiune, nu poate fi decît *viu*, cu alte cuvinte, adevărat, transferînd în muzică sentimentele lui adînci și substanțializînd această muzică și ca expresie a destinului său.

Este tocmai ceea ce — exceptînd cîteva lucrări datorite unor împrejurări exterioare, mai mult sau mai puțin oficiale — Britten a făcut în lucrările sale pentru teatru și chiar în unele lucrări vocale destinate concertului, ca *„Iluminările"* pentru tenor și orchestră de coarde, o capodoperă a muzicii vocale din vremea noastră, prin adevărul și profunzimea accentelor ei.

Născut la Lowenstoft în 1913, Britten a primit o educație muzicală tradițională, studiind mai întîi cu Frank Bridge, apoi la Royal College of Music din Londra cu Arthur Benjamin. Aceștia erau păstrători ai marii tradiții muzicale a secolelor trecute și datorită lor Britten a avut mai întîi revelația artei elizabetane. Dar nu s-a mulțumit numai cu atît, și este caracteristic că, în preferințele lui pentru scriitura armonică, a făcut direct saltul de la muzica Renașterii, engleze sau nu, la cea a lui Musorgski și Debussy, cu alte cuvinte la reînnoirea modurilor de altădată și la reinstaurarea lor în curentul viu al muzicii occidentale. Și a rămas consecvent pe această poziție fără să se aventureze mai departe ; scriitura atonală nu l-a atras niciodată și această fidelitate față de o măreață tradiție nu i-a dăunat, așa cum nu i-a dăunat nici unui Strauss fidelitatea față de o altă tradiție la fel de puternică. Ca atîția alți mari compozitori din secolul al XX-lea, Britten dovedește că ceea ce contează într-o creație este să ai ceva de spus și să te exprimi într-un limbaj cu adevărat și hotărît personal,

Scanned with OKEN Scanner

după ce ai ales în deplină libertate fundamentele acestui limbaj. Nu pentru că un Dallapiccola a folosit atonalismul și dodecafonismul în lucrări lirice care sunt de altminteri geniale, Britten nu s-ar fi putut exprima cu aceeași forță într-un limbaj și mai mult impregnat de tradițiile vechi.

Britten posedă simțul dramei, simțul acțiunii și al desvoltărilor psihologice în muzică. A dovedit-o încă din prima lui capodoperă „*Peter Grimes*", din 1945, pe un libret de Montague Slater care, într-o acțiune în care o întreagă colectivitate se împotrivește unui singur om, tratează ca atâtea alte lucrări ale lui Britten drama singurătății. Peter Grimes este singur ; comunitatea în sînul căreia în mod normal ar trebui să trăiască, este gata să-l învinuiască de cele mai cumplite nelegiuiri iar moartea unui tînăr marinar pe care-l angajase pentru barca lui de pescuit îi este imputată ca o crimă. Va încerca să-l salveze institutoarea din sat, dar nu izbutește. Cauzele psihologice profunde ale acțiunii și prelungirii lor nu sunt, desigur rostite răspicat în textul operei, dar muzica își ia sarcina să spună tot ceea ce, într-o societate ipocrită, cuvintele n-ar putea exprima. Marea este una din dominantele muzicii din „*Peter Grimes*", ale acestei muzici clare și desnădăjduite, cu intervale despărțite, scăpărînd într-o implacabilă lumină. Marea și infinitatea misterelor ei răspund, în această operă, infinității profunzimilor sufletului omenesc, într-o sinteză muzicală de o forță neasemuită. Și întreg sufletul lui Britten apare aici : al unui Britten, care s-a născut la Suffolk, pe malul acestei mări care va rămîne totdeauna peisajul visărilor lui lăuntrice.

Aproape în același timp este scrisă și opera „*Răpirea Lucreției*" pe un text de Ronald Duncan. Creată la Glyndebourne în 1946 sub bagheta lui Ansermet, este opera care, dincolo de frontierele Angliei, a hotărît reputația internațională a lui Britten. Paradoxal, subiectul pare a se situa la polul opus celui din „*Peter Grimes*", un subiect celebru, imitat după cel din antichitate și deja tratat de Shakespeare. Femeia aceasta se sinucide fiindcă nu poate trăi la gîndul că a fost pîngărită de Tarquinius, În zugrăvirea acestor moravuri aspre, barbare, ale iubirii numită „normală", în care abuzul, cu alte cuvinte supunerea femeii prin silnicie, este, în defini-

Scanned with OKEN Scanner

tiv, un aspect destul de frecvent în toate variantele lui mai mult sau mai puțin disimulate, inclusiv supunerea femeii dominației și primatului social al bărbatului „normal", semnul cel mai evident al acestei dominații fiind banii. In această „Răpire a Lucreției", Britten a văzut un fel de caricatură extremă a moravurilor și tradițiilor unui univers pe care l-a înfățișat cu ferocitate.

După ce s-au încheiat spectacolele cu *„Răpirea Lucreției"*, la Glyndebourne, Britten a fondat împreună cu doi prieteni, John Piper si Eric Crozier (acesta fiind unul din libretiștii lui), „English Opera Group", pentru a înlesni renașterea artei lirice sub forma mai puțin costisitoare a unei opere de cameră. Chiar *„Răpirea"* nu comporta decît o orchestră de cameră și sub această formă, Britten avea să compună lucrările prezentate ulterior de acest grup. Prima dintre ele, în 1947, a fost opera-bufă *„Albert Herring"*, al cărei libret scris de Crozier a fost inspirat de nuvela *„Trandafirul doamnei Husson"* de Maupassant, în care Britten găsește un prilej să-și dezlănțuie verva satirică.

După *„Albert Herring"* și cîteva adaptări ale unor lucrări mai vechi, destinate să alcătuiască un repertoriu pentru grupul de curînd format, ca *„Beggar's Opera"* în 1948 și *„Didon și Eneas"* a lui Purcell, în 1951, după *Micul coșar"* cu subtitlul dat de autor *„Hai să facem o operă"*, compusă pentru copii în 1949 (copii la care Britten se gîndise și mai înainte cînd compusese *„Variațiile pe o temă de Frank Bridge"*, în 1937, și în 1945 *„Variațiile pe o temă de Purcell"*), muzicianul se reîntoarce la forma marii opere, cu orchestră completă și va da în 1951 „Billy Budd", montat la Covent Garden, în rolul principal cu Peter Pears, care crease și rolul lui Peter Grimes și pe acela al lui Albert Herring, și care va mai cînta în multe alte opere ale lui Britten, nu numai pentru scenă ci și pentru concert ca, de pildă *„Iluminările"* deja citate și în atîtea alte lucrări pentru tenor, pe poeme de William Blake, de Michel Angelo, John Donne și W. H. Auden.

Din mai multe puncte de vedere, *„Billy Budd"* este o operă tragică. Libretul de E. M. Forster și Eric Crozier este inspirat dintr-o lucrare rămasă neterminată a lui Melville. Este vorba, pe o corabie în largul mării, de condamnarea la moarte și execuția unui marinar învinuit că și-ar fi ucis accidental pe

Scanned with OKEN Scanner

unul din camarazii săi în timpul unei încăierări. Căpitanul vasului știe că Billy Budd este nevinovat, totuși îl execută fiindcă nu îndrăznește să-l grațieze știind că gestul lui ar putea fi greșit interpretat. Pe vas nu se află nici o femeie, conflictele, viața și moartea, se petrec numai între bărbați, bărbați rătăcitori pe mare, această mare pe care Britten o iubește atît de mult. Poate că tocmai această puritate e responsabilă pentru un alt aspect tragic al operei *„Billy Budd"*, tragic din punct de vedere estetic. Într-adevăr, din punct de vedere muzical, este singura operă lirică pe care Britten a ratat-o. În primul rînd prin durata ei : se lungește prea mult, într-o cețoasă monotonie de culori și de ritmuri, îi lipsește inspirația melodică. Această monotonie să nu fie oare și o formă supremă a deznădejdii ? Britten pare să spună : iată ce devine universul redus doar la un univers de bărbați, așa cum este figurat de echipajele maritime. O operă însă nu poate avea viață în asemenea condiții. Din punct de vedere estetic, este imposibil să evoci o situație, oricare ar fi ea, fie și o dramă sufletească, printr-o negare a mijloacelor de expresie, pentru simplul motiv că ceea ce ai de exprimat este, de asemenea, o negație. Acesta este unul din paradoxurile artei. În fața unui astfel de fenomen îți vin în minte cuvintele marelui dirijor George Sebastian : „sfîrșitul primului act din *„Tristan"* este în *Do major ;* un *Do major* triumfal ; dar este un *Do major* al tragediei".

După acest singur eșec al vieții sale creatoare și, după compunerea unei strălucite lucrări de circumstanță *„Gloriana"* în 1953, Britten avea să se răscumpere din plin cu opera care, după *„Peter Grimes"*, este a doua sa capodoperă : *„The turn of the screw"* — *„Zăvorîrea"* — al cărei libret, de Mynfanwy Piper, este scris după o nuvelă de Henry James. Această operă de cameră a fost creată la Veneția în cadrul Festivalului de muzică contemporană, în septembrie 1954, de către *English Opera Group,* din nou cu Peter Pears în rolul principal al servitorului-strigoi, și sub bagheta compozitorului. *„Zăvorul"*, îndărătul căruia sunt ținuți prizonieri eroii operei, este simbolizat printr-o temă muzicală care, expusă în primul tablou, revine și bîntuie obsesional de-a lungul celorlalte cincisprezece tablouri sub forma a cincisprezece variații. Argumentul este, pe de o parte, atașamentul profund și per-

Scanned with OKEN Scanner

nicios a doi copii, un băiat și o fată și, de cealaltă parte, un servitor care nu mai este în viață cînd începe acțiunea. Fantoma servitorului tulbură mintea copiilor, care se simt atrași tot mai mult de „celălalt tărîm". O femeie, o guvernantă, are sarcina să-i îngrijească și să-i salveze. Nu izbutește decît în parte : fata părăsește castelul izolat unde se desfășoară acțiunea și pleacă la Londra. Iar băiatul moare în brațele ei, ceea ce reprezintă triumful fantomei, care va dispare pentru totdeauna.

Compusă cu o remarcabilă economie de mijloace, din tușe sonore cînd sclipitoare, cînd suave, cînd surde și neliniștitoare, lucrarea este un exemplu desăvîrșit de adaptare a modului de expresie muzicală la universul ce trebuie exprimat, universul spaimei morale. Măreția lui Britten constă tocmai în curajul cu care, de la *„Peter Grimes"* la *„Zăvorîrea"* n-ea dezvăluit oglinda sufletului său.

O cu totul altă oglindă întinde spre noi **Gian Carlo Menotti,** fără îndoială cel mai celebru și popular dintre compozitorii de teatru liric din a doua treime a secolului XX : primul lui succes datează din 1937 : *„Amelia se duce la bal"*. Deși face și el parte din familia psihologică a lui Britten, temperamentul, concepțiile și centrele lui de interes nu îl îndeamnă de loc la spovedanie și autobiografie, fie ea transpusă. Lucrul acesta se poate explica și prin faptul că nu este englez, că în țările în care a trăit și continuă să trăiască nu se pun și, mai ales, nu se puneau problemele care l-au turmentat pe Britten în Anglia. Britten și Menotti : mutatis mutandis, s-ar putea scrie despre ei o biografie paralelă pe care, în prezenta carte, am făcut-o într-un precedent capitol cu privire la Wagner și Verdi. Cu o deosebire. Contrar vieții lui Wagner, viața lui Britten și a lui Menotti, indiferent de motivările lor s-a desfășurat la exterior, tot atît de tihnit, de „normal ca viața lui Verdi" ; dramele celor doi compozitori rămîn deci lăuntrice. În ce-l privește pe Menotti și creația sa, aceste drame pot fi considerate ca și inexistente, în orice caz se pot trece cu vederea.

Italian, născut la Cadegliano, în 1914, cu doi ani mai în vîrstă, deci, decît Britten, Menotti s-a stabilit în Statele

Scanned with OKEN Scanner

Unite din 1928. Şi-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din Milano şi le-a continuat la Curtis Institute of Music din Filadelfia unde profesorul lui, Rosario Ssalerro, era de asemenea italian. Dar trebuie să spunem că Menotti a fost un precoce, nu numai în muzică dar şi în tehnica muzicală, desăvîrşită chiar şi în unele pagini ale primei sale tinereţi : prima încercare de operă nu a făcut-o la vîrsta de unsprezece ani ? Muzician din instinct, asimilînd cu o uimitoare uşurinţă influenţele cele mai variate, de la Puccini la Musorgski, de la Debussy la Prokofiev, esenţialul limbajului său muzical se află totuşi într-o generoasă inspiraţie melodică proprie, în arta de a face, în fiecare moment, muzica să vorbească. Menotti este de asemenea un mare om de teatru şi chiar pe un dublu plan : nu numai că îşi scrie singur libretele, ştiind să-şi aleagă subiectele cu o abilitate tot atît de mare, dar este şi un excelent regizor atît pentru lucrările sale cît şi pentru cele aparţinînd marelui repertoriu : *„Pelléas“* şi *„Tristan“*, la Festivalul de la Spoleto fondat de el şi a cărui direcţie artistică o asumă, ca şi *„Boema“* la Opera din Paris, au fost admirabile izbînzi în acest domeniu atît de exigent.

Menotti îşi ia subiectele din viaţa modernă şi le tratează într-un stil pe care l-am putea numi naturalist, totuşi fără vulgaritate. Încearcă să exprime adevărul omenesc prin mijloace simple şi directe ; dar, de cele mai multe ori, conflictele se nasc în operele lui dintr-o confruntare a individului cu societatea. Personajele sunt rare şi nu privite prin prisma tainelor lor lăuntrice, ci, aproape întotdeauna, prin aceea a comportamentului lor în mediul social în care trăiesc. Lucrul acesta este adevărat nu numai pentru marile lui lucrări tragice ci şi pentru micile sale opere-bufe care i-au asigurat la început reputaţia, ca acea *„Amelie se duce la bal“*, de care am mai pomenit, unde pentru a-şi satisface pasiunea pentru dans, eroina pune succesiv la contribuţie bărbatul, amantul şi, în cele din urmă, şi şeful poliţiei care a intervenit să potolească gîlcevile ce riscă să nu se termine bine. În altă operă-bufă a lui Menotti, operă aproape minusculă, *„Telefonul“*, din 1947, eroina este o maniacă a telefonului, această plagă a lumii moderne, cu care vrea cu orice preţ să rezolve problemele cele mai grave, inclusiv eventuala ei căsătorie.

Scanned with OKEN Scanner

Dar lucrarea care a stabilit marea celebritate internațională a lui Menotti este „*Mediumul*“, datînd din 1946, tragedie lirică într-un act, creată la New York și cîntată apoi, în lumea întreagă, împreună cu „*Telefonul*“. La prima vedere, „*Mediumul*“ este ceea ce englezii numesc un „*Thriller*“, adică o poveste mai mult sau mai puțin polițistă, cu cîteva „suspense“, care taie răsuflarea. Dar privită mai de aproape, este vorba de o întîmplare zguduitoare, de o dublă satiră socială : pe de o parte, a credulității oamenilor, pentru care pînă și cele mai grosolane mijloace sunt bune ca să-și rezolve problemele și să se consoleze în disperările lor iar, de cealaltă, a organizatorilor și profitorilor de pe urma acestei credulități, care, exploatînd-o ajung la cea mai cumplită înșelătorie. Eroina, Madame Flora, s-a instalat ca „medium“ : are o vastă clientelă care vine să facă spiritism cu ea, ca să „cheme“ făpturile dragi de pe lumea cealaltă și să stea de vorbă cu ele. În realitate, Madame Flora practică cea mai sordidă escrocherie, cu complicitatea a doi tineri pe care îi are la mînă, fiica ei Monica și un servitor negru, Toby, care este mut dar se pricepe să imite sgomotele făcute de apropierea locuitorilor țării umbrelor. Într-o zi, aceasta e acțiunea dramei, Madame Flora primește un cuplu de oameni, domnul și doamna Gobineau care și-au pierdut copilul și speră să poată comunica cu el. Încercarea pare să se desfășoare în cele mai bune condiții cînd, brusc, Madame Flora simte o mînă atingînd-o sub masă. Crede într-adevăr că mîna vine „de dincolo“, că înșelătoria ei este pe cale să devină realitate. Cuprinsă de spaimă, mărturisește clienților săi înșelătoria. Dar aceștia n-o cred, într-atît au nevoie să-și hrănească iluzia. Madame Flore îi gonește și rămîne singură, în timp ce Toby încearcă să se apropie de Monica, de care îl leagă o tandră afecțiune. Ascuns îndărătul unei perdele, el face o mișcare și Madame Flora, în culmea spaimei, înfige un cuțit în perdea și îl omoară.

Vedem, așadar, prin cîte din aspectele ei această operă este o aspră satiră împotriva anumitor moravuri contemporane : credința în „spirite“, în „iluminații“. Cînd ? Într-o epocă a științelor exacte, o nevoie absolută de iluzii care gene-

rează asemenea credințe și, cealaltă iluzie, a posibilității unei întoarceri pe pămînt, indiferent sub ce formă, a morților; e, totodată, o denunțare a abuzului de încredere rezultat din aceste superstiții, la rîndul lui prilejul de credulitate a unor oameni care mai trăiesc și azi ca în evul mediu. Ideea inutilității oricărei științe, a oricărui progres se profilează în spatele acestei acțiuni rapide și necruțătoare care se încheie cu moartea unui nevinovat.

Desigur, nu aspectul psihologic și sociologic al operei i-a adus un triumf internațional, ci, mai curînd, arta efectului teatral, caracterul palpitant al acțiunii, încît s-ar putea presupune că și fără muzică „piesa" s-ar fi bucurat de același succes. Această presupunere ar însemna condamnarea la moarte a muzicianului Menotti, ceea ce ar fi o nedreptate. Dimpotrivă, fără muzică opera n-ar fi decît o *bufonerie* de proastă calitate, fără nici o valoare, nici măcar dramatică, căci, pe un text de o absolută goliciune, muzica este cea care creează atmosfera, anunță și redă desfășurarea, progresiunea acțiunii și, mai important ca orice, caracterizează personajele. Autoritatea, cutezanța doamnei Flora, prăbușirea ei, cu atît mai spectaculară, isteria, dezechilibrul Monicăi rezultînd din rolul pe care i-l impune Flora, blîndețea pocăită, melancolică a doamnei Gobineau, mama nemîngîiată, pentru care Menotti a găsit accente cu adevărat debussyste, toate acestea se află în muzică, și, lăsînd de o parte orice paradox, mutismul lui Toby, un dramatic contrapunct — ce ar mai putea face un mut într-o lume unde totul este înșelătorie,înșelătorie prin vorbire ?

Toby, pe care îl exprimă numai orchestra, se află în acea închisoare a oamenilor de unde nu există niciodată scăpare. Iar lucrul acesta, tot muzica îl exprimă.

O închisoare a oamenilor o poate simboliza și orbirea, așa cum a simbolizat-o Menotti prin personajul principal al operei sale *„Maria Golovin"* compusă în 1958. În această orbire, ca și în mutismul lui Toby se poate reflecta acea închisoare socială unde, chiar un om ca Menotti cu un temperament atît de diferit de cel al lui Britten, se simte, uneori, claustrat. Și ce satiră mai superbă și mai virulentă împotriva

Scanned with OKEN Scanner

acelei închisori moderne a falselor credințe, totdeauna vii, ca în această „*Sfîntă din Bllecker Street*", scrisă în 1954, ultimul din marile succese ale lui Menotti, neegalat nici de „*Maria Golovin*", nici de „*Cel din urmă sălbatic*" din 1963, nici de opera științifico-fantastică „*Ajutor! Ajutor! Globolinskii!*" din 1968. Exceptînd „*Medium*", opera care îi asigură perenitatea în repertorii, opera pe care a creat-o în martie 1950 la Filadelfia și i-a îngăduit să ridice la rang de simbol al vieții lumii moderne strivirea omului de către societate și de reprezentanții ei, cu atît mai puternici cu cît sunt mai invizibili, este „*Consulul*".

Pentru subiect, Menotti s-a inspirat direct din situația tot mai precară, în lumea de după ultimul război, a refugiaților politici și din urmările pe care această situație le poate avea pe planul vieții lor individuale. Dintr-o țară, pe care Menotti nu o numește dar care se află, evident, sub dominația unui guvern de tip fascist, John Sorel, desigur un luptător care face parte din opoziție, trebuie să fugă fiindcă e urmărit de poliția secretă. Lasă în urmă pe soția lui, Magda, pe mama lui și un copil încă în leagăn. Se refugiază într-o țară vecină unde, în principiu, ar trebui să se bucure de o bună primire. De acolo își îndeamnă soția să ceară consulatului acestei țări o viză de intrare pentru a putea ajunge cît mai repede la el. După acest prolog, întreaga operă va fi centrată pe stăruințele Magdei în acest sens. În același timp și ea este urmărită de poliția secretă care continuă să-i caute bărbatul și îi moare copilul. Iată motive suplimentare de a-i spori disperarea, disperare care va culmina cu arestarea soțului ei care, chinuit de îngrijorare, se reîntoarce în țara sa nemaiputînd suporta despărțirea de familie, de Magda mai ales. Mama lui John moare la rîndul ei și Magdei nu-i mai rămîne decît să deschidă robinetele gazului, după ce a zăvorît ușa și a închis ermetic ferestrele.

Unii au găsit că multiplele aspecte melodramatice ale operei aveau, prin acumularea lor, ceva artificial. Menotti a putut fi învinuit că a folosit un subiect tragic prin excelență pentru a compune o operă de „efecte", că subiectul în sine îl interesa mai puțin decît succesul scontat al operei pe care

Scanned with OKEN Scanner

acest subiect îi permitea s-o scrie și s-o compună. Unele aparențe, e drept, pledează împotriva lui Menotti, care însă a protestat, susținînd necontenit totala lui sinceritate și bună credință și arătînd cît era, la sfîrșitul războiului, de tulburat văzînd disperarea acumulată în atîtea țări din pricina persecuțiilor politice și rasiale. Ceea ce nu se poate nega e reușita scenelor care se petrec la consulat, unde Magda se duce zi de zi. În acea sală de așteptare vedem o întreagă galerie de personaje pe cît de vii pe atît de jalnice care, vin și ele zi de zi; printre ei se află și un prestidigitator cîndva celebru, care, pentru a distra asistența face tot felul de scamatorii ce capătă repede semnificația unor simboluri : simboluri ale neantului, ale falselor aparențe, ale iluziilor în care se zbate omenirea îndurerată și copleșită. Se mai află acolo, în fața ușii biroului consulului, o secretară care îi obligă pe toți să completeze nenumărate și interminabile formulare, care pretinde mereu alte acte și noi dovezi, teribil simbol al birocrației ce scurtează viața.

Există în această operă ceva ca un reflex al tragediei grecești. Cui i-a trecut însă vreodată prin minte să considere melodramatică și artificială acumulare a nenorocirilor din „*Perșii*“ lui *Eschil*, din „*Electra*“ și din „*Oedip-Rex*“ de Sofocle ? Și în aceste tragedii, politica, războiul și restriștile sunt la originea strivirii omului. Tragicii greci au tratat subiecte care le erau familiare deși, cînd le-au dat forța limbajului lor, aceste subiecte aparțineau unei istorii străvechi, chiar legendei. Menotti, a avut curajul să trateze, în „*Consulul*“, un subiect din imediata contemporaneitate ; și, prin felul în care a zugrăvit personajul Magdei, al secretarei, al prestidigitatorului, el le-a smuls anecdotei pentru a le conferi o valoare generală de simbol. Și, odată mai mult, a izbutit această transmutație prin magia muzicii. De această muzică, falșii intelectuali se tem, tocmai fiindcă un imens public a înțeles și se lasă emoționat, vrăjit de ea. Dar toți cei ce cunosc vechea limbă greacă știu că nu există nimic mai simplu, mai precis, mai limpede decît stilul poetic al tragicilor greci ; iar muzica lor — se știe — era din cele mai limpezi, mai simple. Și întreaga Grecie a asistat la spec-

Scanned with OKEN Scanner

tacolele teatrale cu prilejul Olimpiadelor ; i se poate oare reproșa serios lui Menotti că a găsit, la mijlocul secolului XX, limbajul în stare să miște imensele mulțimi din toate colțurile globului ?

Desigur nu o asemenea constatare trebuie să ne facă nedrepți cu compozitorii care foloseau un limbaj mai pretențios, mai sever. Și, de altfel, nu atît despre limbaj e vorba, cît de temperament și autenticitate. „*Moise și Aron*“ al lui Schönberg a avut nevoie de mult timp pînă să se impună, „*Wozzeck*“ al lui Berg, la fel. Astăzi, aceste opere sunt pe cale de a deveni populare. Dar atenție : acest termen „popular“ nu trebuie nici el să fie greșit interpretat. Nici operele lui Menotti nu sunt populare în sensul în care sunt unele cîntece, unele „varietăți“, cum se spune. În tot cazul, opera, ca atare, nu va impresiona decît o parte infimă din „publicul“ care îl admiră pe Yves Montand. Și pentru această parte infimă, Schönberg și Berg sunt pe cale de a deveni „populari“.

Printre compozitorii de operă încă puțin cunoscuți, care au un foarte mare talent și vor răzbate cu siguranță într-o zi, se mai află, în Anglia, în afară de Britten, un muzician cu doi ani mai tînăr decît el, **Humphrey Searle**, născut la Oxford in 1915. Cazul lui este în același timp caracteristic și reconfortant, dacă îl privim în raport cu evoluția muzicii de după 1945 ; căci, spre deosebire de Boulez, de contemporanii și discipolii lui imediați, Searle l-a cunoscut personal și îndeaproape pe Webern, a fost elevul lui după ce fusese, împreună cu Britten, elevul lui John Ireland. În 1946, Searle a adoptat sistemul de scriitură dodecafonică, dar influența și exemplul lui Webern nu l-au îndemnat niciodată să urmeze calea acelora care credeau că vor continua și vor completa scriitura lui cînd în realitate, creau, în ce-l privea, imensa confuzie care avea să ducă la impasul din care Boulez a ieșit prin tăcere, alții prin farsă. Searle a rămas acolo unde l-a lăsat Webern, și, în 1946, aceasta a fost salvarea lui pe cînd contemporanii școlii lui Boulez înotau în plin poantilism „post-webernian“ : i-a trebuit mult curaj ca să persiste în direcția sa personală, cu toate că moda l-ar fi putut atrage în altă parte, nebunia din jur să-i înăbușe instinctul care îl

călăuzea sigur. Nu s-a oprit la limbajul strict dodecafonic fiindcă în operele lirice pe care voia să le compună farsele succesive ale unui anumit „poantilism", ca să nu mai vorbim de aleatoriu, nu aveau nici o șansă să se impună. Într-adevăr, paralel cu operele sale lirice, Searle a compus, între anii 1953 și 1964, cinci simfonii, concerte, cantate și partituri pentru balet. El este, de altfel, consilier muzical al Companiei *Cadlers Wells* și în același timp, profesor de compoziție la *Royal College of Music*.

Searle a știut să adapteze în chip desăvîrșit cele mai profunde caracteristici ale scriiturii dodecafonice la subiectele pe care și le-a ales pentru a le pune pe muzică. Cu un temperament de un sumbru romantism, de o violență cînd tragică, cînd de un comic usturător, el este autorul a două opere teatrale într-un act : *„Jurnalul unui nebun"* după Gogol, în 1958, și *„Fotografia colonelului"* după Eugen Ionesco, în 1964. În 1967 a creat lucrarea sa majoră, un *„Hamlet"* în care a izbutit admirabil să impregneze textul lui Shakespeare cu o muzică pe cît de dramatică pe atît de semnificativă din punct de vedere psihologic. Spre deosebire de Ambroise Thomas, care în secolul al XIX-lea tratase personajul lui Hamlet așa cum Gounod tratase pe acela al lui Faust, Searle a știut să se ridice pînă la înaltele culmi ale gîndirii și poeziei shakespeareene. Aparent paradoxal, a reușit această performanță dînd dovada unei profunde modestii, neîncărcînd muzica cu nimic altceva decît pentru a pune în valoare poezia unui text care, în acest fel, ajunge la cea mai autentică și zguduitoare umanitate.

Din mai multe puncte de vedere, evoluția teatrului liric în Franța, în secolul al XX-lea, s-a lovit și continuă să se lovească de mari greutăți. Creația s-a rarefiat ; sunt puțin numeroase lucrările de valoare care au văzut lumina zilei în acest domeniu, și aceasta încă înainte de primul război mondial. Desigur, a existat marea și măreața excepție a lui Milhaud, pe care am evocat-o, a lui Honegger, de asemenea comentat într-un precedent capitol. Dar, cu rare excepții, și ele limitate, operele acestora nu s-au menținut în repertoriu, deși printre ele se află mai multe capodopere. Continuă să fie

Scanned with OKEN Scanner

prezentate, la Paris și în provincie, lucrările cele mai răsuflate din secolul trecut, italiene, germane și franceze ; unde să găsim directorul de teatru care să aibe energia de a impune publicului „*Orestia*“ și „*Medeea*“ lui Milhaud, „*Judita*“ și „*Antigona*“ lui Honnegger ? Și totuși, în unele teatre, la Opera din Paris ca și în unele mari orașe din provincie, sistemul abonamentelor, din ce în ce mai răspîndit, ar înlesni asemenea inițiative.

Lăsați să se descurce singuri, fără cea mai mică speranță într-o comandă oficială, afară de rare excepții, compozitorii, tineri și mai puțin tineri, chiar dornici, chiar pasionați de teatru liric, se găsesc într-o imposibilitate practică de a compune lucrări care necesită fiecare, minimum doi ani de lucru. E drept, indiferența publicului față de acest gen de spectacol joacă un mare rol ; cinematograful și televiziunea au strangulat încet dar sigur teatrul liric în Franța. De asemenea, cu rare excepții, teatrele de provincie nu-și pot permite, mai ales după 1945, mai mult ca două spectacole cu o operă, chiar dacă face parte din repertoriul cel mai obișnuit. Atunci ce să mai spunem de lucrările scrise în secolul nostru, care aparțin compozitorilor în viață ? Cît despre Opera din Paris, ea a devenit, începînd cu 1972, cîmpul de bătălie al vedetelor fabulos plătite ca să cînte, între două avioane, aceleași opere italiene, sau germane, prețuite de publicul în măsură să plătească un loc mai mult de 200 de franci și pentru care nu contează decît răcnetele unui tenor în stare să ia ușor un contrado sau velocitatea oamenilor care vocalizează. Un public fără cultură și fără o adevărată curiozitate vocală sau teatrală, provenind, și subliniez acest lucru, din toate clasele societății.

Și în alte țări cinematograful și televiziunea au un rol mare dar au fost mai puțin nefaste vieții teatrului liric decît în Franța unde, de altminteri, nu sunt numai ele de vină. Excesele centralizării franceze, comparată cu descentralizarea germană, sunt printre cauzele cele mai evidente ale epuizării artei lirice franceze. Încă o dată, capodopere există, și le vom evoca pe scurt, dar existența lor se datorează aproape exclusiv curajului neobosit al compozitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiția operei lirice post-romantice s-a menținut în Franța mai mult decît oriunde, chiar mult după ultima jumătate a secolului trecut. Debussy, cu *„Pelléas și Mélisande“*, nu a avut în Franța adevărați moștenitori. Totuși Silvio Lazzari cu *„Turnul de foc“*, Alfred Bruneau cu operele lui inspirate din Zola, Gustave Charpentier cu *„Luiza“* au avut urmași chiar dacă limbajul lor armonic și melodia atestă prezența lui Debussy. Această tradiție s-a arătat cea mai trainică în Franța unde, pe de altă parte, forma „teatrului muzical“, și îndeosebi aspectul de avangardă al teatrului liric, cunoaște o frumoasă înflorire.

Iată, în primul rînd, pe **Emmanuel Bondeville,** născut la Rouen în 1898, autor nu numai al unor pagini simfonice pline de mișcare și superior orchestrate dar mai ales — a trei opere lirice remarcabile : o operă-bufă *„Școala Bărbaților“* pe un libret de Jacques Laurent după Molière, *„Madame Bovary“* pe un libret de Réne Fauchois după Flaubert, apoi, cea mai ambițioasă, *„Antoniu și Cleopatra“* după Shakespeare. De data aceasta, compozitorul și-a scris singur libretul, folosindu-se de traducerea lui François Victor Hugo.

Aceste trei lucrări, montate la Paris în 1935 și în 1951 la Opera Comică, primele două și la Rouen, la Théâtre des Arts în 1974, nu au avut, pînă în momentul cînd se scriu aceste rînduri, decît un număr limitat de reprezentanții, deși succesul lor inițial ar fi trebuit să-i încurajeze pe directorii responsabili să le reia și să le facă cunoscute unui public mai larg. O dată mai mult iese la iveală, și cu acest prilej, boala de care suferă teatrul francez. *„Madame Bovary“*, relativ cea mai norocoasă din lucrările lui Bondeville, căci a fost de mai multe ori reluată la Paris și în provincie, este o operă care s-ar putea bucura de o adevărată popularitate. Există în limbajul muzical și în stilul lui Bondeville un amestec de farmec, de pasiune și de senzualitate care îi permite să caracterizeze admirabil personajele, de care se folosește tocmai în funcție de preferințele sale. A afirma că stilul lui purcede din acela al lui Massenet înseamnă a spune prea puțin, și, de altfel riscă să fie greșit interpretat de cei care-l disprețuiesc pe Massenet de la înălțimea vanității, ignoranței și neputinței lor. În realitate,

Scanned with OKEN Scanner

Bondeville merge mai departe decît Massenet, și mai în adîncime. De acest lucru ne pot convinge ușor marile scene din „*Madame Bovary*", superbul duet dintre Emma și Rodolphe, scena foarte dramatică dintre Emma și Lheureux și, în final, moartea Emmei. Debussy a mai fost invocat, de unii comentatori, în legătură cu recitativul lui Bondeville, s-a pretins chiar că în moartea Emmei s-ar afla ecouri din moartea Melisandei. Apropierile sînt evidente, dar nicidecum dezonorante ; și aci încă Bondeville este departe de a se mulțumi să fie un epigon, fie chiar unul cu talent. El își impregnează opera cu un stil în același timp mai realist decît al lui Debussy și pune, în zugrăvirea eroinei sale, o voluptate nedisimulată pe care opera sa o degajă aproape în fiecare clipă.

Această operă, intens lirică, va fi urmată de o capodoperă dramatică : „*Antoniu și Cleopatra*". Față cu acest titlu, față cu evocările acestor imense personaje, față cu tragedia care le zguduie și zguduie lumea în gestație din jur, te puteai aștepta la o catastrofă. Catastrofa s-a produs, aproape simultan cu reprezentarea operei lui Bondeville la Rouen. Pentru inaugurarea noului local al Metropolitan Operei din New York, avea loc reprezentația unui alt „*Antoniu și Cleopatra*" al americanului Samuel Barber, și se afunda în somnul care cotropise publicul strivit de interminabila lungime a spectacolului. Ceea ce nu s-a întîmplat la Rouen, în ziua cînd opera a văzut lumina rampei în unul din rarele teatre franceze lirice care mai prezintă din cînd în cînd opere în premieră absolută. O primă surpriză a fost chiar factura libretului, de o admirabilă concentrare, a tragediei lui Shakespeare, concentrare indispensabilă pentru transpunerea ei pe muzică. Iar Bondeville, fără îndoială autorul acestei concentrări, s-a supus aceleiași legi în muzica lui ; dramatică, densă, urmărind pas cu pas acțiunea, cu ritmuri strînse, mlădieri melodice reduse la esențial dar totdeauna intense și inspirate, nemaiapărînd niciodată în desfășurarea evenimentelor, așa se prezenta ea auditorilor spectatori ai unei drame din care muzica făcea organic parte. Somptuos montată, bucurîndu-se de o interpretare ieșită din comun, opera a avut un imens succes dar... nu a mai fost niciodată reluată decît la Radio.

Organist la Rouen la vîrsta de 12 ani, Bondeville a avut un rol însemnat în viața muzicală franceză, în fruntea Radiodifuziunii din Paris. Ales membru al Institutului Franței, a fost un mare animator al secției muzicale a Academiei de Belle Arte. Aceste nenumărate activități au încetinit fără îndoială munca lui de creator, și, mai mult ca sigur, au lipsit muzica franceză de cîteva frumoase lucrări.

Ne putem întreba dacă același lucru nu se adevereşte și pentru **Nicolae Nabokov,** născut la Liubcea, în 1903, de origine rus, naturalizat american, dar care a trăit mulți ani în Franța unde a făcut parte din viața muzicală a țării. Poliglot internațional, cele două mari lucrări lirice ale sale au fost compuse pe texte englezești. De asemenea autor al mai multor balete, al unui oratoriu, *„Iov"*, al mai multor compoziții vocale concertante și două simfonii, este dotat cu un frumos temperament dramatic și o personalitate care a contribuit mult la viața internațională în a doua jumătate a secolului nostru. A organizat mari festivaluri la Roma, Paris și Tokyo și a participat la fondarea Festivalului de la Berlin. Toată această activitate nu putea favoriza o producție foarte abundentă. *„Rasputin"* pe un libret propriu în colaborare cu Stephen Spender, după creația sa la Louiseville în S.U.A., a fost prezentat în limba germană la Köln cu un foarte mare succes. I s-a reproșat stilul așa-zis „eclectic", al operei: asta înseamnă că, dotat cu un temperament dramatic, Nabokov a folosit mijloacele de expresie de care dispunea pentru a da viață și a-și defini personajele, în frunte cu neliniștitoarea și groaznica figură a călugărului Rasputin. Fără a ne gîndi la comparații, care nu ar avea prea mult sens, ne putem întreba dacă severii cenzori ai limbajului „eclectic" al lui Nabokov s-au întrebat vreodată dacă limbajul dramatic al unui Mozart cu amestecul lui de italienisme și germanisme, prin forța lucrurilor, înnăscut, nu era și el întrucîtva „eclectic". Oricum ar fi, asemenea imputare nu-i mai putea fi făcută lui Nabokov pentru *„Necazuri de dragoste pierdute"*, operă compusă pe o adaptare a comediei lui Shakespeare de către W. H. Auden și Chester Kallman. În această lucrare, pana lui Nabokov a devenit sprintenă, pentru a reda și în muzică poezia shakes-

Scanned with OKEN Scanner

periană și, ceea ce era mai greu, umorul piesei. Creată la Bruxelles la Théâtre de la Monnaie de trupa Operei din Berlinul de Vest, în februarie 1973, strămutată apoi pe scena acestei Opere, lucrarea a derutat întrucîtva, în ciuda unor calități care nu pot fi pe deplin percepute decît printr-o analiză aprofundată.

Nenumărați alți compozitori de piese lirice care și-ar fi putut găsi un loc în acest capitol au fost analizați în paginile precedente, fiecare avînd, în evoluția istorică generală, importanța lui specifică. Totuși două nume ni se mai impun, trebuie să ținem seama de ele chiar dacă necondiționalii avangărzii îi privesc ca pe niște „întîrziați". Aceasta fiindcă, deși cu destine diferite, au dat totuși dovezi incontestabile de talent.

Primul, **Henri Tomasi,** născut în 1901 la Marsilia, mort în 1971, la Paris, și-a permis chiar să aibe, îndeosebi în Franța, un mare succes popular cu opera sa *„Atlantida"* scrisă pe un libret de Francis Didelot inspirat după celebrul roman al lui Pierre Benoît. Alăturarea unor nume — în speță Tomasi și Benoit — poate hotărî asupra destinelor anumitor creatori, dar, pentru că s-au bucurat de succes, de glorie chiar în timpul vieții, uitarea se așterne asupra lor după ce au trecut în neființă. În cazul de față uitarea e numai aparentă. Fiindică, la adăpostul publicității și al snobismului, cărțile lui Pierre Benoît continuă să se vîndă, autorul atîtor romane „ușoare" dar atrăgătoare pentru talentul de povestitor al romancierului și-a păstrat, ba chiar a cîștigat noi cititori din rîndurile noilor generații, un public imens, desigur, dar fidel. Situația se schimbă pentru compozitorul de opere, căci, înainte de a-și asigura succesul el depinde de teatrele care consimt să-i prezinte lucrările.

Totuși, foarte marele succes obținut de *„Atlantida"* la crearea ei la Mulhouse în 1954, și pe care montarea ei la Opera din Paris în 1958 nu a făcut decît să-l confirme, ar fi trebuit să aibe ca rezultat introducerea operei în repertoriul permanent. E adevărat, reluările au fost numeroase, nici una însă nu a avut răsunetul la care avea dreptul să se aștepte, iar în 1965, *„Atlantida"* a fost dată complet uitării. O dată

Scanned with OKEN Scanner

mai mult se confirmă, cu acest caz, situația teatrului liric în Franța. În Germania „*Atlantida*“ ar fi continuat să figureze în repertoriu, cu atît mai mult cu cît originalitatea ei poate totdeauna atrage un mare public : eroina, regină a unui ținut misterios pierdut în centrul Africii — despre care nu se va ști niciodată dacă nu e, ca și regina care îl stăpînește, produsul imaginației surescitate al celor care au pornit să-l descopere ca pe o altă Fata morgana — nu este interpretată de o cîntăreață ci de o balerină. Ea se exprimă numai cu trupul și mari balerine au fost, desigur, ispitite de acest „rol de aur“ : Ethery Pagava la Mulhouse, Claude Bessy la Paris, Ludmila Tcherina la Monte Carlo i-au dat, rînd pe rînd, un incomparabil relief.

Muzica acestei opere e în descendența unei mari tradiții lirice, directe, învăluitoare, accesibile „marelui public“, dar fără urmă de vulgaritatte. Este evident că dacă un Britten și un Menotti au dreptul să figureze în repertoriul contemporan, Tomasi îl are și el cu „*Atlantida*“ sa. Și nu numai cu „*Atlantida*“, ci și cu nenumăratele lucrări instrumentale, simfonice sau concertante, de o inspirație autentică, totdeauna de o factură desăvîrșită, cum sunt, de pildă, „*Balada pentru saxofon-alto și orchestră*“ din 1938, „*Concertul în fa pentru flaut și orchestră*“ din 1944, „*Concertul pentru trompetă și orchestră*“, din 1948, „*Concertul pentru clarinet și orchestră*“ și „*Concertul pentru trombon și orchestră*“, amîndouă din 1956, „*Concert de primăvară pentru flaut și coarde*“ din 1965. Nu pot fi uitate nici alte două lucrări lirice ale lui Tomasi : „*Miguel Manara*“ și „*Tăcerea mării*“. Îndată însă ce citățm aceste titluri, izbucnește scandalul : „*Miguel Manara*“ a fost creată la München, apoi a fost jucată la Bruxelles și la Lisabona. În Franța numai teatrul din Mulhouse a montat opera ; cît privește „*Tăcerea mării*“, montată la Toulouse, în R.D.G., la Berlin, la Angers și la Avignon, la Paris nu a fost prezentată decît în concert.

Dirijată de André Cluytens la München, cu Bernd Aldenhoff în rolul titular, „*Miguel Manara*“ a fost compusă după un libret inspirat de un „mister“ al marelui poet Milosz. Este povestea primului erou legendar care a dat naștere mitului lui Don Juan. Sub condeiul lui Tomasi ne apare

Scanned with OKEN Scanner

ca o puternică lucrare dramatică, plină de căldură din punct de vedere liric, de un mare avînt și de o desăvîrșită elevație a gîndirii, de o veracitate și de o eficiență expresivă de fiece clipă. Scenic vorbind, este o operă care permite o montare în același timp somptuoasă și fascinantă. Realizarea ei la München de către Rudolf Hartmann, în decoruri de Helmit Jürgens va rămîne de neuitat pentru cei ce au asistat la ea.

Inspirată după celebrul roman al lui Vercors, *„Tăcerea mării"*, părea, din capul locului, irealizabilă, fiindcă, practic, este o operă cu un singur personaj, ofițerul german care încearcă să cîștige încrederea gazdelor lui involuntare, un tată și fiica lui care nu-i răspund cît timp ține lunga lui stăruință. Totuși, realizarea scenică poate fi mai mult decît impresionantă ; muzica e un prelungit lamento, demn, mîndru și dureros totodată, al omului în căutarea unui destin nou, pe care vrea să și-l făurească singur.

Ca și Tomasi, **Jacques Ibert**, născut în 1890 la Paris, unde a murit în 1962, este autorul mai multor lucrări instrumentale. El trebuie însă considerat, în primul rînd, ca un compozitor liric, și aceasta în domeniul atît de specific, atît de franțuzesc al baletului. Dar, ca și în cazul lui Tomasi, vălul uitării s-a așternut asupra operei sale după moarte. Ceea ce nu ar fi meritat.

Amintiri pline de fast și de viață se leagă de unele din creațiile lui. Cine nu l-a văzut pe Jacques Ibert primindu-și oaspeții la Roma, la Villa Medici, al cărei director a fost, nu va ști niciodată ce însemna un prinț francez. Era, pentru prietenii și muzicienii veniți de pretutindeni un fel de ambasador al Franței. Avea o imensă prestanță pe care o găsim și în opera lui, de tradiție franceză în cel mai înalt sens al cuvîntului. O lucrare simfonică, așa cum se prezintă *„Escale"*, din 1922, rezumă și condensează admirabil acea tradiție, acea generozitate, acea larghețe de spirit, acea culoare cu mii de fațete. Înainte de *„Escale"*, Pierné crease în cadrul concertelor Colonne *„Balada închisorii din Reading"* pe care Jean-Jacques Etcheverry avea s-o prezinte în 1937, sub formă de balet, la Opera Comică. În epoca aceea Jacques

Scanned with OKEN Scanner

Ibert era deja celebru ca compozitor liric. Opera sa *„Regele din Yvetot"* fusese creată la Opera-Comică sub direcția muzicală a lui Albert Wolff ; *„Diane de Poitiers"*, balet pe un libret de Elisabeth de Gramont, contribuise îndeosebi la reputația lui, la reprezentarea din 1934, pe scena Operei din Paris, în coregrafia lui Fokin, cu Ida Rubinstein în rolul principal.

Început în 1935, terminat în 1946, unul din baletele lui majore, *„Cavalerul rătăcitor"*, pe un libret de Elizabeth de Gramont după un poem de Alexandre Arnoux, a fost creat la Operă în 1950 în coregrafia lui Serge Lifar care și dansa în rolul principal, sub bagheta lui Louis Forestier. Este un vast poem muzical și coregrafic pe tema lui Don Quichotte. Tema iubirilor multiple i-a inspirat lui Ibert o sclipitoare capodoperă : *„Iubirile lui Jupiter"*, pe un libret de Boris Kochno, creată în 1946, la Paris, de faimoasele Ballets des Champs Elysées, în coregrafia, pe atunci a tînărului Roland Petit. Era o lucrare a tinereții triumfătoare, avînd ca interprete în rolurile femeilor cucerite de Jupiter, balerine ca Irina Skorik, Nathalie Philippart, Danielle Darmance și Nina Vyrubova, o generație de neuitat.

Jacques Ibert a mai compus și numeroase partituri de muzică de scenă pentru piese de teatru. Dintre acestea voi cita una singură, creată în împrejurări deosebit de emoționante : cea compusă pentru *„Visul unei nopți de vară"* de Shakespeare, spectacol prezentat o singură dată în august 1942 în grădinile contesei Pastré, la Motredon, în apropiere de Marsilia. Christian Berard concepuse întregul dispozitiv scenic pentru această unică reprezentație de neuitat. La pupitru se afla Manuel Rosenthal, interzis de naziști și de regimul de la Vichy. Ceea ce însemna foarte mult în vremea aceea.

În Franța, după cum am văzut, situația creației lirice este anevoioasă. Și totuși, aproape toate concepțiile estetice asupra teatrului liric contemporan se află reprezentate de generația celor ce s-au născut la începutul secolului și chiar mai tîrziu. Am mai vorbit, e drept în treacăt, de opera *„Andrea del Sarto"* a lui Daniel Lesur ca și de *„Mănăstirea*

din Parma" a lui Henri Sauguet. În această categorie de lucrări, „Mariana Pineda' după piesa lui Lorca, de **Louis Sauger**, merită mai mult decît o simplă menţiune. Născut cîţiva ani după începutul secolului (data exactă nu a putut fi stabilită nici pînă azi, compozitorul refuzînd s-o dezvăluie, după cum refuză, de altfel, orice lămurire asupra originei sale maghiare sau germane, nu se ştie, poate mai curînd israelite, singurul lucru ce se cunoaşte despre el, este că în 1933 a plecat din Germania — el este un compozitor pe cît de misterios pe atît de interesant, avînd la activul lui lucrări instrumentale şi orchestrale de o poezie, de un farmec şi de o fineţe a calităţii foarte subtilă şi stranie, ca de pildă, „*Muzică de vară*", „*Muzică în sol*" pentru vioară şi orchestră şi, mai ales, „*Muzică de după-amiază*" pentru flaut şi orchestră. El a cîştigat un fel de celebritate cu opera sa „*Mariana Pineda*" care i-a adus premiul pentru compoziţie Pierre-Prince-de Monaco, în 1967 în urma căruia opera a fost reprezentată la Marsilia, sub bagheta lui Reynold Giovaninetti, dar numai de trei ori şi cu săli destul de puţin populate, publicului marsiliez neplăcîndu-i decît ceea ce ştie pe dinafară, ceea ce îngustează foarte mult posibilităţile repertoriului şi mai ales pe acelea ale unor eventuale creaţii. Radiodifuziunea din Paris a prezentat apoi opera într-un concert public; şi asta a fost tot. Totuşi este o operă uimitoare prin calităţile ei dramatice, prin intensitatea lirismului şi prin meşteşugul orchestral, ca întotdeauna la Saguer, de un remarcabil rafinament în factură.

Ne este, desigur, îngăduit, să avem o părere mai nuanţată despre o operă teatrală ca „*Îndrăgostiţii captivi*" ai lui **Pierre Capdevielle,** născut la Paris în 1906, mort în 1969 la Bordeaux, unde avusese loc în 1960, premiera „*Îndrăgostiţilor captivi*", ca uvertură a „Maiului muzical" al oraşului. Lucrarea suferă mai ales din pricina lungimii; concentrîndu-şi mijloacele şi stilul, Capdevielle avea să reuşească cu „*Fiica omului*", din 1966, o operă mult mai puternică, de un interes mai susţinut. Dar iată, ne găsim aci din nou la rădăcina răului de care suferă teatrul liric în Franţa; această lucrare nu a găsit niciodată un director de teatru dispus să o pună în scenă şi nu este cunoscută decît datorită unei transmisiuni radiofonice. Cine poate şti dacă marele succes pe care-l me-

Scanned with OKEN Scanner

rită și pe care l-ar fi avut, nu ar fi atras mai mult atenția profesioniștilor și a publicului asupra abundenței producții instrumentale și vocale a autorului ?

Nedreaptă și paradoxală totodată este situația creată lui **Tony Aubin,** născut în 1907 la Paris. Profesor de compoziție la Conservator încă din 1947, membru al Institutului, copleșit de onoruri, iată un muzician autentic ale cărui lucrări de toate categoriile sunt totuși foarte puțin executate, foarte puțin cunoscute ; atunci însă, cînd din întîmplare, una din ele înfruntă publicul, obține un succes absolut, foarte spontan, foarte sincer : astfel, pentru a nu cita decît un singur exemplu, Simfonia romantică din 1936, care, reluată aproximativ treizeci de ani după premieră a uimit, a tulburat pînă și pe auditorii, profesioniști sau nu, care, pînă atunci, îl disprețuiau pe Tony Aubin pentru că folosea o scriitură tradițională. Și tocmai cu această scriitură tradițională Tony Aubin face muzică, o muzică adevărată, se exprimă cu forță și sinceritate, izbutește să-și impresioneze în mod direct auditoriul, chiar pe acela cu convingeri de „avangardă".

Tony Aubin s-a îndreptat tîrziu spre teatru, dar, în acest domeniu, el este autorul unei opere plină de calități, de inspirație și lirism, o operă ambițioasă, pentru că eroul ei este Goya. Opera din Lille a avut curajul s-o monteze (în 1974) ; într-o țară pe care munca creatorilor ar fi interesat-o într-adevăr, multe alte teatre i-ar fi urmat exemplul. La ceasul cînd scriu aceste rînduri, nu s-a întîmplat nimic de acest fel.

Desigur, **Jean-Michel Damase,** născut în 1928 la Bordeaux are o soartă relativ mai favorabilă. Spun „relativ", pentru că a trebuit, de la început, să se lupte cu el însuși și totodată și cu augurii muzicii zisă de avangardă. Cu el însuși, pentru că, înzestrat cu o surprinzătoare ușurință care s-a manifestat printr-o mare precocitate — primele lui încercări de compoziție le-a făcut la vîrsta de nouă ani — are deseori tendința de a scrie așa cum cîntă pițigoiul, adică fără a aprofunda prea mult multitudinea ideilor muzicale ce-l asaltează ; are de luptat cu augurii avangărzii, care nu-i iartă că folosește un limbaj muzical pe care îl resping ca învechit

și convențional, și mai ales pentru faptul că are succes. Este, dacă vreți, un fel de Menotti în stil franțuzesc : găsim la el mai puțină violență, mai puțină forță și mai puțină teatralitate în sensul naturalist al cuvîntului, mai puțină atracție pentru cazurile-limită și pentru „senzațional" sub toate formele lui și exploatat cu o superioară îndemînare, dar găsim la el mai multă finețe, farmec, sensualitate, totul învăluit într-o profundă și autentică melancolie. Este autorul mai multor partituri de balet, a căror reușită îl plasează în aceeași categorie cu un Auric și un Constant ; trebuie să citățm mai cu seamă „*Ronțăitoarea de diamante*", din 1952, această ultimă operă pe un surprinzător libret al lui Philippe Hériat, două balete pe care Roland Petit le-a purtat în jurul lumii. În muzica instrumentală, Concertul pentru pian din 1949, cel pentru vioară din 1955 și „*Variațiunile pe o temă de Rameau*" pentru clavecin și orchestră sunt compoziții de o mare eleganță de factură, ceea ce nu împiedică ca materia lor muzicală să rețină interesul pentru propriile ei calități, unde spontaneitatea discursului joacă un mare rol. Dar el s-a revelat mai cu seamă ca compozitor liric, cu trei opere care ar merita mai mult decît cele cîteva reprezentații de la Bordeaux, Paris, Marsilia și Nancy. A fost, mai întîi, în 1959, „*Colombe*", după piesa lui Jean Anouilh, care a stîrnit senzație pentru firescul recitativului dialogat care aderă organic la text, dar a cărui muzică a fost judecată de specialiștii poantilismului mai mult sau mai puțin aleatoriu ca rece și impersonală, pentru că nu caracterizează, rînd pe rînd, fiecare personaj luat în parte. Adversarii îndîrjiți ai lui Wagner și ai leitmotivului reproșau deodată unui compozitor francez din secolul al XX-lea că nu-l folosește. Ceea ce le-a scăpat cu desăvîrșire este că muzica lui Damase — nepretinzînd niciodată să ia locul textului, ci dimpotrivă dovedind grija permanentă a compozitorului de a-l pune în valoare, permițînd înțelegerea fiecărei silabe — crea o atmosferă care ține cont nu numai de cadrul acțiunii, dar și de peripețiile acesteia și de fluctuațiile sufletești ale eroilor. A adera la text, ca și la sufletul personajelor, valora poate mai mult decît ceea ce Debussy numea stîlpii de semnalizare ai lui Wagner (pe care, de altfel, îi folosise în „*Pelléas*" și bineînțeles în felul lui).

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași autenticitate de atmosferă avea să caracterizeze cele două opere care au urmat: „*Eurydice*“, tot în colaborare cu Anouilh și „*Doamna de...*“, cu libretul scris după romanul Louisei de Vilmorin. Atmosferă nu vrea să spună monotonie, nici procedeu: nimic nu poate fi mai diferit de caracterul sumbru, disperat, al unei opere ca „Euridice“ decît caracterul zîmbitor, aproape monden, și totuși tainic angoasat al „Doamnei de...“; cînd spun asta descriu lucrările lui Damase, nu cele ale lui Anouilh și Louise de Vilmorin. „*Eurydice*“ reprezenta de altfel, prin efortul de aprofundare a discursului muzical, un evident progres față de „Colombe“. Se poate spune că începînd cu această operă, Damase, pe deplin conștient de pericolele propriei lui facilități, se hotărîse foarte serios să lupte împotriva ei, fără ca, pentru aceasta, să stranguleze șuvoiul firesc al muzicii care țîșnea neîntrerupt din el. Acest efort s-a prelungit pînă la ultima operă lirică de astăzi a lui Damase, „*Moștenitoarea*“, creată în 1974 la Nancy, pusă în scenă de Louis Ducreux cu admirabila Renée Auphan în rolul principal. Alegerea subiectului era, în primul rînd mai ambițioasă în raport cu lucrările precedente; era vorba de romanul „*Washington Square*“ de Henry James, marele scriitor american, predecesor al lui Freud și Proust, care-i furnizase deja lui Benjamin Britten materialul pentru capodopera „*The Turn of the screw*“. „*Washington Square*“ este o lucrare care dă loc, în cea de a doua parte, mai ales, unor peripeții dramatice puternice. Trebuie subliniat că mai ales în această a doua parte reușita lui Damase a fost totală; în prima parte, în care drama se pregătește și relațiile dintre personaje îndeosebi între eroină și tatăl ei — nu au ieșit încă la suprafață — străduința lui de a transpune muzical ceea ce se petrece într-adevăr în sufletul eroilor nu a fost decît parțial încununată de succes. Dar elanul era dat, și în ansamblul ei se poate vorbi despre „*Moștenitoarea*“ ca despre o operă de mare valoare, care marchează o etapă importantă în cariera autorului.

Pe planuri dramatice și spirituale foarte diferite se situează creația nu numai lirică, dar și concertantă și simfonică a lui **Marcel Landowski.** E un alt comopzitor asupra căruia s-au azvîrlit torente de lături vreme de foarte mulți ani, prove-

nind mai ales de la cohortele lui Boulez, care, la rîndul lui, l-a tratat pe Landowski drept un compozitor inconsistent, dacă nu și mai rău. Acest compozitor inconsistent este totuși autorul unor lucrări ale căror calități profunde în stil și în soliditatea structurii nu pot fi puse la îndoială.

Născut la Pont-l'Abbé, în Finistère, în 1915, unde familia lui se refugiase în fața înaintării germane din primul război mondial — tatăl lui, sculptorul Paul Landowski, era de origine poloneză — Marcel Landowski, chiar dacă a urmat cursurile Conservatorului din Paris, a fost curînd privit ca o oaie rîioasă, căci preferințele lui se îndreptau spre tînăra școală franceză de după 1918, spre cei Șase și Arthur Honegger în special, acesta din urmă în plină glorie și maturitate creatoare atunci cînd tînărul Landowski începea să compună și să zboare cu propriile lui aripi. De altfel Honegger a fost acela care, primul s-a ocupat cu o caldă bunăvoință de compozițiile de debut ale lui Landowski, mai cu seamă de oratoriul lui *„Ritmuri ale Lumii"*. Începînd cu această lucrare, Landowski revela mobilurile profunde ale muncii sale creatoare, care sunt prezente și în cele trei simfonii fără program, dar îmbibate totuși de o angoasă și de o bucurie foarte omenești, pînă la lucrările lui lirice, din care una, *„Nebunul"* și-a cîștigat o faimă internațională. La opusul unui Bondeville sau Damase, Landowski își caută subiectele în dezbaterile filozofice de mare ținută, unde personajele sunt cel mai adesea personificarea ideilor tratate. Desigur, există, aici, o primejdie de abstractizare pe care Landowski nu a evitat-o întotdeauna, dar această abstracție poetică și ideologică — Landowski își scrie singur libretele — este din plin compensată de căldura foarte umană a unui limbaj muzical care nu neglijează nici una din cuceririle moderne — tehnica electronică mai ales, este adeseori întrebuințată — dar care rămîne întotdeauna credincios principalei sale misiuni, aceea de a exprima omul și suferințele. A fost considerat un „neo-honeggerian", cu o nuanță de dispreț, acel dispreț cu care toți necondiționalii avangărzii de după 1945 l-au împroșcat pe Honegger, care îndrăznise să rămînă credincios, de-a lungul întregii sale cariere, personalității și stilului său, al avangărzii din 1918. De altfel Landowski a acceptat bucuros să

Scanned with OKEN Scanner

fie plasat în filiațiunea unuia din marii maeștri ai muzicii secolului XX, căruia i-a păstrat întotdeauna admirație și afecțiune.

Prima lucrare lirică a lui Landowski, *„Rîsul lui Nils Halérius"*, este o satiră feroce și pasionată a universului raționalist care, pentru compozitor, se încarna îndeosebi în gîndirea lui Paul Valéry. Fără a-l ataca pe poet, Landowski îl ataca pe gînditor, agnostic și ateu, căruia nu i-a rămas decît rîsul, un rîs de altfel disperat, pentru a răspunde întrebărilor — pentru el fără răspuns — pe care le pune misterul lumii. Este satira nihilismului, titlul lucrării nefiind decît transcrierea acestei idei fundamentale, și a personificării ei în Valéry, *„Nils"* fiind prescurtarea „nihilismului", *„Halérius"*, deformarea numelui lui Valéry, lipit de „rius" simbolizînd rîsul. Cu toată generozitatea muzicii opera (creată în 1951) la Mulhouse și reluată în 1952 la Théâtre des Champs-Elysées la Paris de o companie constituită ad hoc, cu admirabilul Xavier Depraz în rolul principal, a deconcentat publicul și pe specialiști și nu a obținut niciodată succesul pe care factura lui muzicală îl merita.

În schimb, a doua compoziție lirică a lui, *„Nebunul"*, creată în 1956 la Nancy, cu Henry Peyrottes și Jane Rhodes în rolurile principale, a fost un imens succes, și a fost reprezentată pînă azi de mai bine de o sută de ori în Franța și în străinătate. Opoziția înverșunată a „avangărzii" împotriva acestei lucrări, opoziție care nu se justifica nici măcar pe plan tehnic, nu a putut niciodată dăuna profundului ei răsunet în marele public, în împrejurimile Parisului, sau la Varșovia, unde a fost prezentată de Charles Bruck, la Festivalul de muzică „contemporană" al acestui oraș. Și aceasta pentru că avem aci, în afară de puterea expresivă a muzicii, un subiect care pasiona pe toată lumea, bomba atomică și criza de conștiință a celui care-i descoperise secretul. *„Nebunul"* este savantul care, descoperind acest secret, refuză să-l divulge pentru a salva omenirea de la un dezastru total. Mai mult, pentru această operă, Landowski a știut să găsească o acțiune care valorează mai mult decît cele mai tari „suspansuri", orașul unde se petrece acțiunea este amenințat de distrugerea de către un dușman care-l asediază și pe care

bomba atomică l-ar putea distruge primul. Refuzînd să-și dezvăluie secretul „nebunul" este deci considerat un trădător de patrie. Însăși femeia lui, pe care o iubește mai presus de orice nu izbutește, în cadrul unei scene de un extraordinar patetism — pe care nici unul din detractorii operei, „compozitori" ei înșiși, nu ar fi fost capabil s-o scrie — să-l convingă, să-i smulgă secretul. Arestat, „nebunul" este ucis, victimă a hoardei dezlănțuite, fără să cedeze.

După aceste două lucrări de o semnificație universală Landowski avea să compusă *„Opera de praf"*, creată la Avignon în 1962. Subiectul este mai slab față de celelalte două. Este un subiect care reflectă preocupări foarte personale, preocupările unui muzician a cărui operă este făcută bucățele, practic distrusă de cei care, în mod obișnuit ar fi trebuit s-o pună în valoare. Este o operă a descurajării, a angoasei foarte omenească de altfel, care reflectă o perioadă din viața lui Landowski, din fericire depășită de atunci. Vreme de zece ani, după 1965, Marcel Landowski nu a mai compus : numit de André Malraux director general al muzicii la Ministerul culturii, el a luptat din răsputeri pentru muzică. Reușita lui în această funcție a atins un nivel pe care nici măcar prietenii lui n-o puteau bănui, și care a pus capăt exasperării dușmanilor săi. Eliberat, la cerere, din funcția sa după zece ani de hărțuială, reîncepînd, cu o mare bucurie să compună, toți cei care au încredere în personalitatea și în muzica lui pot spera încă foarte mult de la el.

Înainte de a aborda „teatrul muzical" propriu zis, trebuie să ne mai oprim asupra a două personalități ale tinerei muzici franceze, dotați în mod diferit, ale căror lucrări se situează adesea în limita între opera tradițională și teatrul muzical. Iată-l, mai întîi, pe **Jacques Bondon,** născut la Boulbon în Bouches-du-Rhône în 1927, care este departe de a se fi manifestat numai ca compozitor liric, dar care a pus totuși în două din lucrările lui lirice partea cea mai valoroasă a personalității sale. Și în jurul lui s-a aprins cearta dintre „avangardă" și tradiționalism ; s-o lăsăm la nivelul ei foarte scăzut de polemică, mai ales personală, pentru a nu lua în seamă decît o personalitate care încearcă să se exprime loaial într-un limbaj care, deși independent față de

Scanned with OKEN Scanner

toate regulile impuse, revelează totuși un stil, acela al unui lirism hrănit deopotrivă de impresionism cît și de expresionism, aplicat la descrierea unei lumi în care abundă simbolurile legate cînd de feerie, cînd de viziuni de viitor aparținînd domeniului științifico-fantastic.

Mai mult decît operele lui simfonice sau concertante — *„Cupola"* din 1954, *„Crîngul fermecat"* din 1960, care reflectă deja preocupările lui ireale, feerice, un *„Concert"* pentru Unde Martenot din 1955, *„Concertul de primăvară"* din 1957, *„Muzica pentru o altă lume"* din 1962, *„Flori de foc"* din 1965 — sunt opere care i-au revelat personalitatea : *„Noaptea trăznită"*, din 1967 și mai ales *„I 330"*, pe un libret de Jean Goury, creat în 1974 la Opera din Rouen, într-o remarcabilă punere în scenă a lui René Terasson. Este viziunea lumii complet automatizată a anului 2000, portretul unei umanități căreia nu-i este permis să trăiască decît într-o totală depersonalizare, compozitorul prezentînd tabloul înfricoșător al unei mase de ființe care nu-și găsesc salvarea decît în supunerea absolută unui anonimat de fiecare clipă, în care funcția, rămasă indispensabilă, a reproducerii este, și ea, codificată, cifrată, supravegheată cu strictețe, pentru ca nici un sentiment de iubire spontană să nu se mai manifeste. Pentru această lucrare, Bondon a știut să găsească accente foarte personale și perfect adaptate la expresia subiectului, la acțiunea eroilor anonimi și a acelora care, încercînd cu disperare să se opună acestui anonimat, sunt striviți fără milă.

Mult mai marcantă, totuși, este personalitatea lui **Claude Prey**, născut la Paris în 1925. Contemporan cu Boulez, el reprezintă perfecta lui antiteză, prin sensul dat muzicii, limbajului muzical și întrebuințării lui. Pentru a asigura perenitatea teatrului liric Prey contribuie, cu cercetări și reușite surprinzătoare, în forme noi care tind deja spre „teatrul muzical", fără a pierde totuși niciodată legătura cu opera tradițională. Aceste forme au, în mod evident, o mare importanță, totuși nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere că reușita lui Prey nu se datorează numai aspectului, totodată nou și eficient, de „teatru muzical", al operelor sale ci mai ales, forței personalității lui dramatice și muzicale, care ar fi pu-

Scanned with OKEN Scanner

tut, sub alte auspicii, să se dezvolte tot atît de bine în domeniul formal al operei tradiționale.

Primul mare succes al lui Prey a fost opera de cameră *„Inima revelatoare“*, pe un text de Philippe Soupault, după Edgar Poe. Este o compoziție cu un singur personaj, de o surprinzătoare vitalitate, nu numai prin felul magistral în care este condusă evoluția psihică a eroului, dar și prin forța muzicii de a crea atmosfera de fiecare clipă a unei drame care nu stagnează niciodată, care este acțiune în reacțiunile succesive ale unui personaj pradă fantasmelor nopții. Ceea ce Prey caută în expresia lui muzicală este eficacitatea, în numele căreia nu disprețuiește și nu trece peste nici unul din mijloacele tehnice puse la dispoziție de căutările moderne. De altfel, aceasta i s-a reproșat mereu — așa cum i se reproșase lui Mozart — de a fi utilizat limbajul armonic al lui Haydn și forma italiană a teatrului liric a timpului său. Dacă mijloacele au o importanță a lor — mijloace de limbaj, mijloace instrumentale — esențial este modul cum sînt aplicate, este cantitatea inventivității autentice cu care sînt încărcate, care singură le justifică. Prey posedă un instinct dramatic surprinzător și o inspirație care servește admirabil acest instinct. Inspirația lui nu este numai de ordin melodic, ea se întinde la toți „parametrii“ muzicii, pe care nu îi utilizează niciodată în abstract și numai din plăcerea de a-i face să funcționeze, într-un fel, în vid, ci întotdeauna pentru a da viață unui discurs muzical de o splendidă varietate, dînd la rîndul ei viață dramei care se desfășoară pe scenă. Această dramă nu se oprește niciodată, nici muzica, mai ales în primele opere ale lui Prey, unde acțiunea continuă domină totul — o acțiune adeseori interioară, dar egală prin intensitatea ei cu peripețiile oricărei melodrame care-ți taie răsuflarea — unde momentele de gîndire, reprezentate în opera tradițională prin arii și anume ansambluri, nu sunt într-adevăr decît momente luate în fluxul acțiunii. Totuși, aceste „momente“ cîștigă în importanță în cea de a doua operă a lui Prey, *„Omul ucis“*, care datează din 1963, dar care nu a fost revelată publicului decît în 1975, și nu pe scenă, ci în cadrul unui concert public al Radioului ; te surprinzi visînd la ceea ce teatrele germane ar fi făcut de mult timp dintr-o asemenea operă. Sunt aici, de pe acum, schițe

Scanned with OKEN Scanner

de arii, reverii pe muzică, cîntece caracterizînd admirabil personajele, bolnavii și membrii personalului unui spital unde moare un rănit al străzii. Remarcabil aici, este că nu avem la drept vorbind o acțiune, acea acțiune care dă viață operelor lui Prey. Se află aici deschisă o stare de fapt, dar o stare de fapt revelatoare pentru fiecare din cei care sînt implicați. Și aici sunt întrebuințate toate mijloacele tehnice ale acestei a două jumătăți a secolului XX, în sinteza unui stil care merge de la Berg la Menotti și care demonstrează într-un fel uimitor că, în definitiv distanța care îi desparte pe cei doi compozitori este mai puțin mică decît se închipuie.

„*Jonas*“, din 1964, apoi, din nou, mai multe opere cu un singur personaj, pînă la „*Negreala laptelui*“, creată în 1967 la festivalul din Strassbourg, duc la acea lucrare numită de însuși Prey, o „operă-parodie“ care constituie una din primele încercări complete ale acestui „teatru muzical“ despre care se vorbește atît de mult de atunci : „*Se vrea lumină ? S-o facem !*“, creată în 1969, pe care o admirabilă regie a lui Pierre Barrat a făcut-o să triumfe la Angers, apoi la Avignon și la Paris. Pentru „*Inima revelatoare*“, Prey avea un libretist, dar pentru toate celelalte compoziții își va scrie singur textele. Prin modul cum l-a conceput pentru „*Se vrea lumină ? S-o facem !*“, el a deschis larg căile teatrului muzical. Legea majoră a acestui teatru este războiul declarat tradiționalei iluzii teatrale sub toate formele : este un stil care se află la capătul opus al stilului wagnerian, așa cum l-a visat și stabilit Wagner în concepția sa pentru Teatrul din Bayreuth. La Bayreuth, iluzia trebuia să fie totală, drept care Wagner a ascuns orchestra ; el nu a ascuns orchestra din motive de acustică (nici nu se gîndea la așa ceva), ci numai pentru a crea iluzia că muzica țîșnea din lumea interioară, invizibilă oamenilor. În „teatrul muzical“, dimpotrivă, orchestra este hipervizibilă, devreme ce în majoritatea cazurilor este plasată pe scenă, la același nivel cu actorii. Strămoșul genului, dar care va constitui timp de patruzeci de ani, o excepție, este „*Povestea Soldatului*“, acea piesă pentru un teatru ambulant, unde dispozitivul scenic a fost stabilit de Stravinski din necesitate. Patruzeci de ani mai tîrziu, „teatrul muzical“, și-a găsit în mod firesc locul cel mai potrivit în curtea de onoare a Palatului Papilor și în

Scanned with OKEN Scanner

mănăstirea Celestinilor, la Avignon, unde nu numai că orchestra nu poate fi ascunsă, dar rămîne în primul plan al vizibilității, chiar dacă nu ar fi plasată la nivelul actorilor, orice „fossă" fiind aci imposibil de realizat.

„*Se vrea lumină ? S-o facem !*" are ca subiect Afacerea Dreyfus ; titlul este de altfel o exclamație autentică a colonelului Henry (On veut la lumière ? Allons-y !" — în original, n. tr.) unul din personajele-cheie al dramei. Prey urmărește apariția și evoluția evenimentelor pas cu pas, dar înainte ca acțiunea propriu-zisă să înceapă, autorul ne arată nașterea unei reprezentații teatrale așa cum ar fi putut-o face un Pirandello : actori-cîntăreți vorbind între ei, stabilesc schema operei și își distribuie rolurile după afinitățile lor fizice și vocale. Astfel opera devine „teatru pur", un teatru care se naște sub privirile spectatorilor, pentru care organizarea și desfășurarea spectacolului devin ele înseși „teatru". Vălul iluziei este sfîșiat, dar se crează o altă iluzie, mult mai puternică, adică însăși viața nu este decît un mare teatru, un vis trăit după legile incarnației căreia înșiși oamenii îi fixează cadrul pe care-l umplu cu „realitate". De la Calderon la Pirandello și la Claude Prey, de la „misterele" evului mediu (care de pe atunci erau o formă de teatru muzical, unde diavolul se prezenta spunînd : „sunt diavolul"), la teatrul muzical, modern, cercul se închide.

Capodopera, pînă astăzi, a lui Claude Prey, este „opera lui epistolară" compusă pe o selecție de texte autentice de Choderlos de Laclos, din romanul lui *„Legături primejdioase" („Liaisons dangereuses").* Este capodopera lui, nu numai în planul bogăției de invenție și a forței de expresie muzicale, dar și în acela al creării unei noi forme de teatru liric, admirabilă sinteză între legile operei tradiționale ale teatrului muzical.

Opera a fost creată la Strassburg, 1973, în regia lui Pierre Barrat, care, și era firesc, ținea, în mod scrupulos seama de indicațiile autorului, dar a cărei realizare perfectă era miraculoasă. Pe scenă se aflau, într-un cadru ale cărui cele mai mici detalii fuseseră stabilite în funcție de exigențele foarte particulare ale operei, în cinci locuri diferite și

Scanned with OKEN Scanner

care rămîneau întotdeauna aceleași, cele cinci personaje ale povestirii : Marchiza de Merteuil, Vicontele de Valmont, Președinta de Tourvel, Cécile Volanges și Cavalerul Danceny. Lîngă fiecare personaj se afla un instrument muzical la care cîntau, pe rînd, instrumentiști care reprezentau în același timp personajele secundare ale acțiunii. La pian, atribuit Marchizei de Merteuil, se afla cavalerul ei fidel, Cavalerul de Belleroche ; la clavecin, atribuit lui Valmont, Emilie, prietena lui și „domnișoară de la operă"; la harpă, atribuită Președintei de Tourvel, Domnișoara Julie, doamna ei de companie; la celestă, atribuită Ceciliei Volanges, Joséphine, camerista ei; la orgă, atribuită Cavalerului Danceny, Părintele Anselme, preotul care-l va scăpa de primejdiile ce-l amenință pe el și pe logodnica lui,Cécile. Scrisorile din roman, alese de compozitor, sunt totdeauna citite de cel sau cea care le scrie, în chiar momentul în care se presupune că le-a scris. În aceeași clipă, prin jocul fizionomiilor și al instrumentelor la care cîntă confidenții eroilor în sensul racine-ian al cuvîntului, reacția celor care le primesc este percepută de spectatori. Integrarea muzicii instrumentale în spectacol, caracteristică teatrului muzical, este aici totală, căci înșiși instrumentiștii devin actori, adică personaje active. Dar prin forma dată citirii scrisorilor, largi recitative deschizîndu-se pe volute melodice care te duc cu gîndul la arii, legătura teatrului muzical cu opera este păstrată. Această sinteză ne permite să înțelegem, într-un adevăr fără iluzii, demersul interior al personajelor care sunt făurite, la început, numai din iluzii, ireale pentru că reprezintă cazuri-limită, cazuri exemplare ale unei voințe a inteligenței, ale unei reacții a sensibilității și care, conform legii iluziilor, se înșeală întotdeauna, chiar cînd, ca Marchiza de Merteuil și Vicontele de Valmont, par, pentru un timp, că au reușit ; această reușită, nu este ea încununată de boala marchizei, de moartea vicontelui ?

Totul se leagă, în mod inextricabil, în această operă, muzica vocală cu muzica instrumentală, muzica cu textul, iluzia cu adevărul. Conștiința spectatorului se trezește în fața evenimentelor : el vede și aude personajele așa cum ne apar și după cum se prezintă în realitate ; nu este stingherit de

nici o neverosimilitate exterioară, căci acestea — confidenți care cîntă la diferite instrumente, eroi care ascultă scrisorile pe care alții le scriu — devin realități superioare, adevăruri ale sufletului în fața cărora se șterge orice neverosimilitate.

Desigur, forma foarte specială a textului literar pe care l-a ales i-a îngăduit lui Prey să recurgă la aceste artificii supreme care duc, totuși, numai la adevăr. Dar putem avea încredere în el : pus mîine în fața altor modele, în fața altor probleme, el le va găsi alte soluții, atît muzicale cît și teatrale.

Greu de închipuit un temperament și o sensibilitate mai diferite de ale lui Claude Prey ca temperamentul și sensibilitatea **Adriennei Clostre,** născută la Thomery, în Seine-et-Marne, în 1921. Cu cît îi place lui Prey să joace pe toate fațetele cu o inteligență ironică, cu un spirit fantast și bogat în invenții formale, cu atît este Adrienne Clostre o fire patetică, romantică, pasionată, incapabilă să „trișeze", chiar în sensul cel mai potrivit al cuvîntului, făcîndu-l să se învecineze cu arta de a lua aparențele drept realități. Mai toate compozițiile sale aparțin, ca și la Prey, domeniului liric ; și la fel ca Prey, ea caută și găsește forme noi pentru ceea ce trebuie să numim lucrările ei pentru operă, lucrări care se îndreaptă totuși spre teatrul muzical. Dar Adrienne Clostre, care a fost eleva lui Yves Nat, Milhaud și Messiaen, și care a obținut Marele Premiu al Romei în 1949, este și o îndrăgostită de literatură și de filozofie : subiectele pe care le alege sunt din cele mai ambițioase. Ea s-a gîndit multă vreme la un spectacol Cehov, din care există deja două părți : *„Raisa sau Vrăjitoarea"*, și *„Cîntecul Lebedei"*, la o distanță de aproape zece ani, compuse respectiv în 1952 și 1961. Este și autoarea unui „basm liric", *„Muzicanții din Bremen"*, inspirat dintr-o poveste a fraților Grimm, compus în 1957, și a unei „opere de concert" inspirată din E.T.A. Hoffmann, *„Sie waren so schön und herlich"* („...Erați atît de frumoasă și minunată" — n. tr.), din 1967. Basm liric, operă de concert : înseși aceste denumiri arată că Adrienne Clostre aspiră să părăsească terenul operei tradiționale pentru a se angaja pe acela, mult mai viu, al teatrului muzical. Cele două compo-

Scanned with OKEN Scanner

ziții capitale ale ei, pînă astăzi sunt „*Julien Apostatul*“, după „*Împărat și Galilean*“ de Ibsen, prezentată de Radiodifuziunea franceză în concert public în 1974, și „*Nietzche*“, compusă pe texte alese în mod exclusiv din operele și scrisorile filozofului. Aceste opere au, atît una cît și cealaltă, nevoie de o scenă, desigur ; și nu fără o anumită exasperare s-a aflat că directorul unuia din teatrele lirice cele mai importante din provincia franceză a refuzat „*Julien Apostatul*“ pentru că ar fi „prea intelectuală“. Același director prezintă totuși operele lui Wagner ; le consideră oare operete ?

Din punct de vedere muzical, Adrienne Clostre izbutește să dea îndrăznețelor ei viziuni o transpunere sonoră foarte convingătoare : scriitura ei, cu totul atonală, este de o mare limpezime polifonică, de o frumoasă și clară vigoare ritmică, de un lirism foarte intens și de un simț dramatic sigur. Muzica ei impresionează, te prinde de îndată ; ea dă viață ideilor care definesc personajele. Julien, Nietzche, create de ea sunt ființe din carne și sînge, care își trăiesc cu pasiune ideile, chiar cînd acestea ajung la metafizică.

Desigur, forma esențialmente fluctuantă și cu posibilități care pot varia la infinit ale teatrului muzical nu este un panaceu, departe de asta. Multe lucrări de teatru muzical au fost scrise după 1960 ; s-au înregistrat în acest domeniu, tot atîtea rebuturi cît și reușite, și aceste reușite n-au fost toate perfecte. Să lăsăm la o parte rebuturile chiar și jumătățile de reușite : ele se datorează nu defectelor noilor aspecte ale teatrului liric ci, ca și pentru orice creație a spiritului omenesc, insuficiențelor, incapacității autorilor lor, care își iau veleitățile drept garanții de reușită. Pentru Prey, pentru Malec (a cărui compoziție „*Unul împotriva tuturor*“ este o mare reușită a teatrului muzical, în care corul reprezintă poporul iar instrumentele îi exprimă revolta, potențînd expresia revoltei din textele lui Victor Hugo), cîte eșecuri iremediabile, care păreau dintr-o dată să condamne genul ? Din fericire, există deja alte lucrări care dovedesc că și în teatrul muzical, talentul, puterea de a spune ceea ce ai de gînd, ceea ce vrei să spui sunt premise importante. Evocîndu-le vom încheia această carte.

Scanned with OKEN Scanner

Iată-l mai întîi pe **Girolamo Arrigo,** născut în 1930 la Palermo, în Sicilia. Este un talent excepțional, ceea ce nu împiedică ansamblul creației sale să fie foarte inegal. Nu știm de ce ; căci nu e vorba de inegalități în cadrul și în limitele posibilităților, ci de bruștele explozii ale unor uriașe capricii, care l-ar determina pe compozitor să producă și să prezinte ceva ce nu corespunde adevăratei lui personalități ci, dimpotrivă, i se opune violent, propunîndu-i ca scop absurditatea și deriziunea. A fost elevul lui Max Deutsch, de la care a învățat cel mai temeinic meșteșug, iar una din primele lui compoziții, un Trio pentru coarde, este tot atît de remarcabilă pe plan tehnic cît și al bogăției, al spontaneității inspirației. Dar în operele orchestrale — *„Thomas“*, *„Shadows“*, *„Infrarosso“*, cîte rebuturi ! Decepții din cele mai violente aveau să-i aștepte mereu pe cei care îl iubeau pe Arrigo, care-i cunoșteau talentul, care erau dezolați de extravaganțele lui gratuite.

În domeniul teatrului muzical îndeosebi, neliniștitoarea dublă personalitate a lui Arrigo avea să se manifeste cel mai zgomotos. Într-adevăr, în acest domeniu, Arrigo este autorul unei capodopere incontestabile, *„Orden“*, căreia i-a urmat o piesă absolut absurdă, *„Addio Garibaldi“*. Desigur, regia contribuie mult la succesul sau la căderea unui spectacol de teatru muzical. Dar, pe cînd *„Orden“* se bucurase de contribuția absolut genială a regizorului Jorge Lavelli, *„Addio Garibaldi“* a fost pusă în scenă de însuși compozitorul, amator — debutant pe atunci în acest domeniu. Totuși, înainte de orice mai era și diferența de materie și de factură muzicală între cele două opere : în *„Orden“*, ele erau de o bogăție și de o forță extraordinară, în *„Addio Garibaldi“* de o sărăcie, și, să riscăm cuvîntul, de o prostie insuportabilă. În această partitură, Arrigo, nu se pastișa nici măcar pe sine ; prezenta ceva sec, banal, deliberat primitiv și mai presus de orice, de o vulgaritate incredibilă.

Dar să revenim la *„Orden“*. Autorul textului acestei opere este Pierre Bourgeade care, în programul spectacolului, creat la Avignon în 1969 și reluat pentru treizeci de reprezentații la Paris, într-unul din pavilioanele Baltard pe atunci încă nedemolate, îl rezuma cît se poate de simplu și de pre-

cis, așa încît îmi pare necesar să-l reproduc aici : „*Orden*“, în spaniolă, înseamnă „ordine“. „*Orden*“ redă modul cum s-a instaurat în Spania, regimul franchist, în anii 1936 : conflictele politice, opoziția forțelor reacționare și a poporului, alianța armatei cu biserica, apelul la rebeliune, asasinarea lui Calvo Sotelo, ororile războiului, triumful franchismului și instaurarea definitivă a regimului. „*Orden*“ redă toate aceste fapte în înlănțuirea lor istorică precisă“. Iată și comentariul care urmează acestui rezumat : „Totuși, această istorie nu este numai istoria Spaniei. Forțele care l-au amenințat pe om, în numele ordinei, în timpul războiului din Spania, îl amenință pretutindeni, și azi încă“.

Caracterul explosiv al operei este evident. Cum a tratat-o Arrigo din punct de vedere muzical ? Să revenim la program, un model al genului, unde Charles Ravier, care asigura direcția muzicală a spectacolului, prezenta muzica în felul următor : „Partitura compoziției „*Orden*“ comportă o muzică cu două dimensiuni : Muzică de scenă — Muzică pe bandă. Muzica de scenă, perfect integrată desfășurării evenimentelor dramatice devine ea însăși „acțiune“. Ea transfigurează acțiunile reprezentate prin gesturi și texte vorbite. Muzica pe bandă — ca și muzica de scenă — se exprimă în forme muzicale autonome și devine, în propria ei logică dramatică, „stare de sublimare“ a tuturor evenimentelor care se desfășoară pe scenă; acțiuni teatrale și totodată muzicale. Ea încetează așadar de a-și îndeplini funcția de suport de acompaniament pentru a deveni parte integrantă a acțiunii“.

În sfîrșit, cum a pus Lavelli în scenă „*Orden*“ ? Această întrebare este capitală, pentru că în teatrul muzical rolul regizorului este primordial ; el devine un adevărat co-autor, și așa l-au și considerat Bourgeade și Arrigo. Iată, în legătură cu aceasta, un alt scurt citat, dintr-un studiu de Guy Erismann, publicat în revista „Musica“ din Iunie — iulie 1970: „Limbajul lui Lavelli este un teatru înțeles ca artă independentă și autonomă cum sunt muzica, pictura, dansul... Este o punere în scenă considerată ca o materializare vizuală și plastică a cuvîntului ; ca și limbajul — de asemenea — a tot ce se poate spune și reprezenta pe scenă, independent de

Scanned with OKEN Scanner

cuvînt, de tot ceea ce își găsește expresia în spațiu sau care poate fi atins sau dezagregat de el. Pe scurt, acest limbaj, este punerea în scenă ca limbaj teatral pur, chiar dacă este suma unor componenți de natură eterogenă : cuvînt, muzică, gest, decor, etc. Această unicitate definitivă a tuturor acestor elemente face din punerea în scenă o artă de sine stătătoare...".

Această colaborare profundă între un poet, un muzician, un director muzical și un regizor nu putea ajunge la o reușită totală a operei „*Orden*" decît cu o singură condiție : ca textul să fie coerent, clar, dramatic, și ca muzica să fie inspirată și să-și poată îndeplini integral rolul tinzînd la sublimarea, la transfigurarea întregului. Prin „*Orden*" Arrigo va rămîne în istoria muzicii, în muzica vie a viitorului.

Georges Aperghis, născut în 1945, la Atena, va rămîne oare în istoria muzicii cu „*Pandemonium*"-ul său, creat la Avignon în 1973 ? În orice caz, în domeniul teatrului muzical, este o altă operă-model, unde integrarea tuturor elementelor, a muzicii, textului, mișcărilor scenice și spațiului în care se desfășoară este de o coeziune și de o forță exemplară. Ceea ce riscă să dăuneze unei largi popularități viitoare este caracterul absolut suprarealist al subiectului, care se învîrtește în jurul figurii lui E.T.A. Hoffmann, acea „mișcare perpetuă" pe care acest caracter o implică, totala lipsă de puncte de repaos și de reper care îți provoacă, cînd asiști la spectacol, un continu vîrtej intelectual și chiar fizic. Și apoi, trebuie s-o spunem, pe planul muzical pur, opera este departe de a avea valoarea „*Legăturilor primejdioase*" sau a lui „*Orden*". Aperghis are mult talent, a dovedit-o în compoziții anterioare „*Pandemoniului*". Printre acestea trebuie să citățm „*Omagiu lui Jules Verne*" pentru un ansamblu instrumental, creat de Diego Masson în 1972 la Royan ; „*Vesper*" pentru 6 cîntăreți și un ansamblu instrumental, creat de Charles Ravier în 1972 la Avignon ; compoziții care au fost precedate de ceea ce erau deja două încercări de teatru muzical, într-un fel lucrări preparatoare : „*Tragica poveste a Necromancianului Hieronimo și a oglinzii sale*" pentru marionete, mezzosoprano, ghitară și violoncel, creată în 1971 la Avignon, și „*Rugăciune funebră*" pentru un bariton, un bas,

o actriță și șase instrumente, creată în același an la Bienala din Paris. Ceea ce îi strică lui Aperghis este o tendință, după cum se vede irepresibilă, de a nu-și lua meseria de compozitor în serios, tendință pe care o împărtășește de altfel cu mulți muzicieni de generație și de asemenea cu muzicieni mai tineri ca el. A-ți bate joc de muzică, transformînd, de exemplu, o partitură într-o colecție de citate extrase din opere clasice din cele mai diferite epoci este un obicei constant printre cei mai tineri compozitori născuți după 1945. Este ceea ce explică în mare parte și o altă încercare de teatru muzical a lui Aperghis, acel *„Jacques Fatalistul"*, după Diderot, prezentat la Lyon în 1974. Cu toate acestea, *„Pandemonium"*, în ciuda dificultăților de apercepție limpede, și cu toată prezența citatelor mai puțin numeroase, din fericire ca în *„Jacques Fatalistul"*, dovedește la autorul ei prezența unei personalități dotate cu o fantezie puțin obișnuită, care poate va exploata în viitor filoane mai solide și mai autentice.

Și, pentru a încheia această evocare a dezvoltării teatrului muzical (prin care această carte va găsi, în ceea ce o privește, concluzia) iată o operă prezentată cu un foarte mare succes la Mînăstirea Celestinilor, la Avignon, în 1975 : *„Casa de pe marginea rîului"*, bazată pe textul unui autor dramatic chinez din secolul XII al erei noastre, și al cărei autor este **Betsy Jolas**. Născută la Paris în 1926, Betsy Jolas și-a petrecut tinerețea și a făcut primele studii muzicale în Statele Unite, dar le-a terminat la Conservatorul din Paris cu Darius Milhaud și Olivier Messiaen. Această educație fundametală foarte serioasă a influențat întreaga ei activitate creatoare, axată totuși pe o tehnică a scriiturii care nu datorează nimic profesorilor ei, dar care nu este nici categoric post-serială, cum pretind suporterii acestei tendințe. Influențe post seriale se manifestă desigur, dar personalitatea lui Betsy Jolas se află în altă parte, și anume într-o modalitate pe cît de liberă pe atît de rafinată și originală de a face o sinteză a limbajelor de azi, fără ca în nici un moment să se poată vorbi de o imitare a cutărei sau cutărei tendințe, nici de o amalgamare a acestor tendințe. Este, în personalitatea lui Betsy Jolas, un dublu aspect foarte ciudat, al unei mari subtilități de factură și a unui lirism foarte direct, care se

Scanned with OKEN Scanner

vădește în predilecția manifestată întotdeauna pentru vocea umană : cantatele *„Ochiul rătăcit“* și *„În căldura vacantă“*, apoi *„Motet II“* pentru cor și orchestră mică, stau mărturie. *„Dintr-o operă de călătorie“*, va fi un fragment plasat într-un moment în care vocile, pentru moment, tac. Nu vor tăcea de loc în *„Casa de la marginea rîului“*. Din toate reușitele teatrului muzical ai ultimilor zece ani este aceea în care vocile — vocea mai ales, a eroinei — trec înaintea instrumentelor și textelor vorbite. Putem considera *„Cvartetul II“* al lui Betsy Jolas, pe plan vocal, ca un magnific galop de încercare pentru *„Casa de la malul rîului“* ; în *„Cvartet“*, vioara întîi este înlocuită de o voce de soprano-coloratură, vocalizele ei fiind, ca la Mozart, mijloace de expresie și nu exerciții gratuite de virtuozitate. Personajele din *„Casa“*, cu toate că se trag dintr-o alegorie medievală, în care se tinde a ni le prezenta ca niște simboluri și nu ca ființe vii, devin, în opera lui Betsy Jolas, ființe vii de o prodigioasă intensitate ; și miracolul este că această viață, această intensitate sunt obținute cu mijloacele muzicale cele mai directe, cele mai simple și mai pure.

Muzica integrată în viață, la adăpost de toate experimentele gratuite, luată în serios, sau nu, este condiția imperioasă pentru ca muzica însăși să rămînă vie. Dacă vreodată muzica și-ar întoarce de tot fața de la viață, de la viața oamenilor, de la limbajul lor și de la suprema față care este forța poetică, ea ar înceta să mai existe. Atunci s-ar instaura definitiv suveranitatea demonilor mașinii. Niciodată responsabilitatea unei generații de compozitori nu a fost mai mare pentru supraviețuirea muzicii decît în clipa în care sunt scrise ultimele cuvinte ale acestei cărți. Teama e mare, dar speranța, în pofida adversităților, rămîne de neclintit.

Fleurance (Gers),
14 octombrie 1975

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Volumul II

Muzica secolului XX 5
Unde este publicul secolului XX? 7
Claude Debussy 12
În jurul și în descendența lui Debussy 31
Similitudini și contraste în jurul lui Debussy în Franța și în Europa 55
Richard Strauss 89
Leos Janacek 100
Arnold Schönberg 103
Alban Berg și Anton Webern 121
Luigi Dallapiccola 137
Igor Stravinski 147
Paul Hindemith 168
Neoclasicism și expresionism în tonalitatea restabilită . 174
Serghei Prokofiev 180
Război și după război. Mult zgomot la Paris . . . 206
Rămas bun școlii din Paris; Arcueil, Fontainebleau, America 248
O Franță tînără, o muzică tînără 257
André Jolivet și Oliver Messiaen 260
Noile generații, diferitele curente după 1945 294
Valul se umflă și ne supunem. Pierre Boulez 306
Pierre Schaeffer și mai marii echipei sale 329
Karlheinz Stockhausen 349
Luigi Nono și Luciano Berio 365
Hans Werner Henze 374
Iannis Xenakis 385
Henri Dutilleux, Serge Nigg, Maurice Ohana . . . 395
În jurul vedetelor de după război. Toate tendințele și toate vîrstele 402
Teatrul liric la sfîrșit de veac 437

Scanned with OKEN Scanner

Redactor
NINA MARINESCU

Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar: 16.10.1987 Coli tipar: 31

Tiparul executat sub cd. 747 la I.P. Informația, București, Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner

În EDITURA MUZICALĂ
au mai apărut în acest an:

MIHAI RĂDULESCU
Mozart — 7 zile pentru nemurire

GUSTAVO MARCHESI
Verdi

GERÔME SPYCKET
Clara Haskil

HARRY NEGRIN
Ioana Radu. Romanța unei vieți

GRIGORE CONSTANTINESCU
Margareta Metaxa. O voce a Operei Române

ANGEL SAGARDIA
Viața și opera lui Manuel de Falla

WILHELM FURTWÄNGLER
Pagini de jurnal

IOAN D. VICOL
Lumini și umbre

OCTAV ENIGĂRESCU
Dincolo de scenă

ARTA FLORESCU
Contrapunct liric

IULIU ROȘCA
De prin Bucuresci

LUCIAN CURSARU
Argonauții marilor iubiri

Scanned with OKEN Scanner

WILHELM BERGER
Teoria generală a sonatei

CONSTANTIN A. IONESCU
Educația muzicală

* * *

NICOLA R. IOAN
Folclor muzical din Mărginimea Sibiului

I.C.E.D.
Repertoriu pastoral. Semne de bucium

În curs de apariție:

WILHELM KEMPF
Această notă gravă

LIGIA TOMA ZOICAȘ
Pedagogia muzicii și valorile folclorului

MIHAIL DIACONESCU
Marele cîntec

HECTOR BERLIOZ
Mărturii epistolare

IOSIF SAVA
1001 audiții

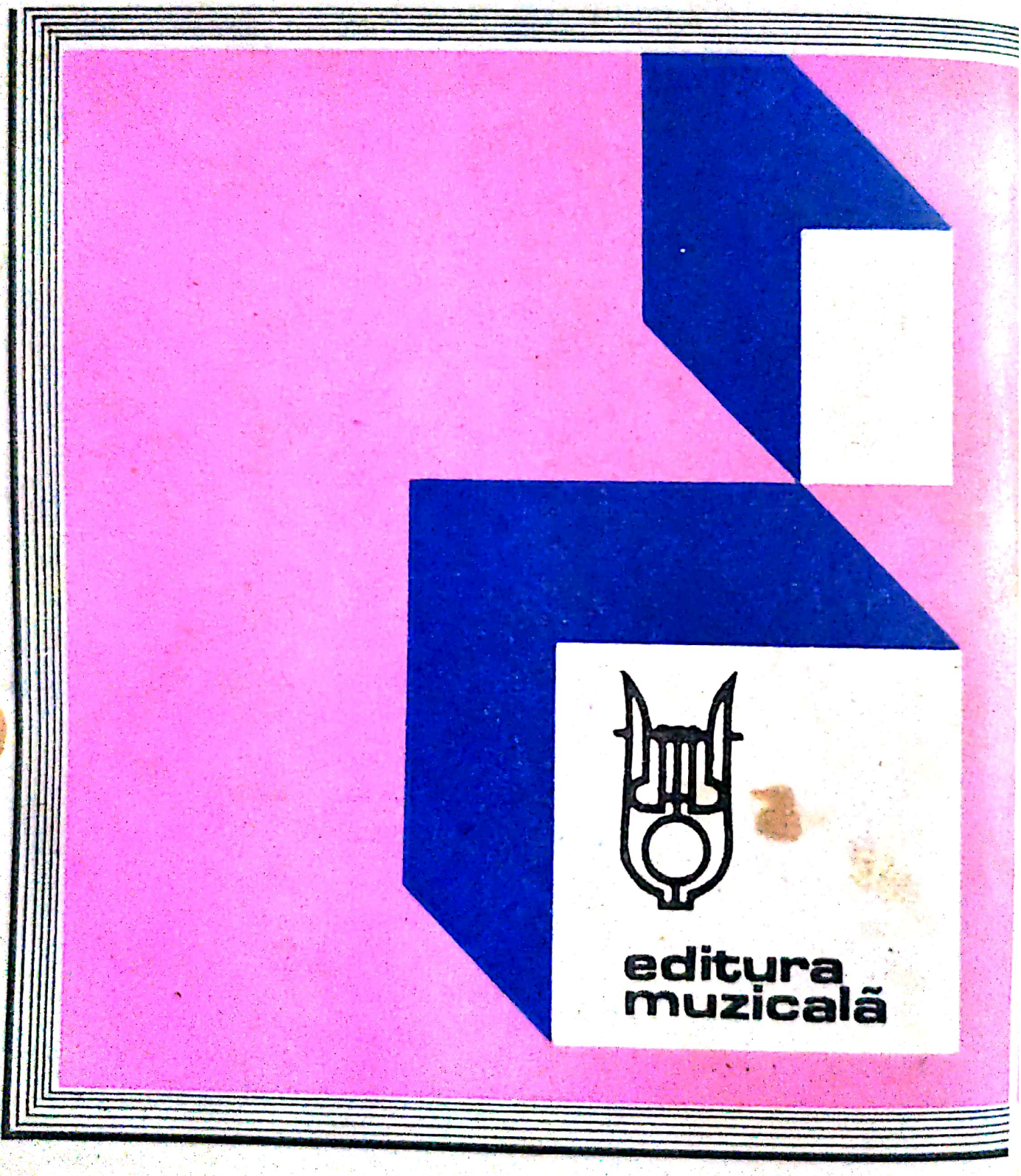
VASILE DONOSE
Sinteze estetice

* * *

CONSTANTIN ZAMFIR
Folclor muzical din Bistrița Năsăud

I.C.E.D.
Cîntecul zorilor și bradului

E-773



volumul I și II lei 51

Scanned with OKEN Scanner